PUBLIC LIBRARY
S.F.

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 00843 4517

DATE DUE

SFPL AUG 27 1984

201-6503 Printed in USA

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
CAVE TALISING LITTERIS MORS EST

759.4 SA22 1 B 653615

FORM 3431 10-81

PORTRAIT DE SAINT-AUBIN
par lui-même.
Pierre noire et lavis (0,120×0,100). — A M. Georges Dormeuil.

ÉMILE DACIER

CONSERVATEUR ADJOINT A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

GABRIEL DE SAINT-AUBIN

PEINTRE, DESSINATEUR ET GRAVEUR

(1724-1780)

I

L'HOMME ET L'ŒUVRE

PARIS ET BRUXELLES

LES ÉDITIONS G. VAN OEST

MADE IN FRANCE

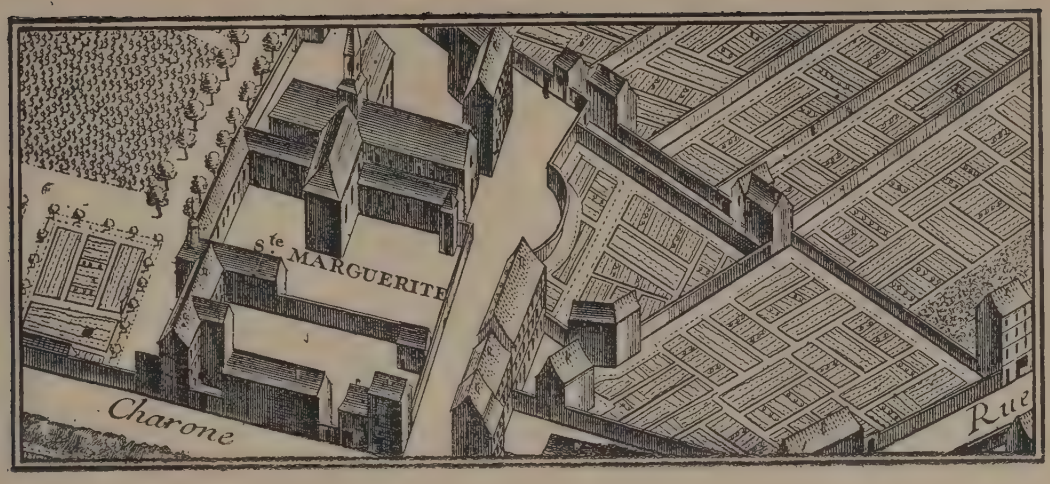
1929

A MA FEMME

759.4
Sa 22 1 B

Mars 1929.

653615



CHAPITRE PREMIER

COMMENT UNE FAMILLE DE FERMIERS DU BAUVAISIS FIT SOUCHE D'ARTISTES PARISIENS

Le frère aîné de Gabriel de Saint-Aubin, Charles-Germain, a laissé un « livre de raison » d'une espèce rare et charmante. De 1736 à 1785, c'est-à-dire depuis l'âge de quinze ans jusqu'à l'avant-dernière année de sa vie, il s'est amusé à dessiner et à peindre sur les feuillets d'un album in-folio toute une collection de plantes et de fleurs, et, dans ce même volume que sa fantaisie lui faisait reprendre de temps à autre, il a eu l'idée de consigner ce qu'il savait de l'histoire de sa famille, ajoutant à cette généalogie, continuée après lui par ses descendants, deux notices biographiques un peu plus étendues, l'une sur lui-même, l'autre sur son frère Gabriel. De la verve, une franchise un peu brusque, une philosophie qui n'exclut pas le sentiment, un solide bon sens, un vif contentement de soi font le prix de ces pages. Le portrait écrit du rédacteur ne dément pas l'impression que donnent du personnage les portraits dessinés par ses frères Gabriel et Augustin et par sa fille Marie-Françoise. Quant à la biographie de Gabriel, elle est d'un raccourci savoureux.

Ces renseignements de première main, tels qu'un historien souhaiterait d'en avoir de pareils sur bien d'autres artistes du même temps, il suffit de les parcourir pour se

faire un tableau d'ensemble, sommaire, mais direct comme un diagramme, de la vie sociale d'une famille française pendant plus de deux siècles. D'abord, quatre étapes de progression continue. On part de rien, et régulièrement, méthodiquement, chaque génération gravit un échelon nouveau. Le point culminant se trouve atteint vers la fin du troisième quart du XVIII^e siècle. Ensuite, la ligne commence à s'infléchir et descend très vite : cinquante ans plus tard, le nom même des Saint-Aubin est à la veille de disparaître.

Précieux *Recueil de plantes* ! Que de choses on ignorerait sans les pages où Charles-Germain, de sa grosse écriture arrondie, a résumé non sans pittoresque les tenants et les aboutissants de toute la famille ! Ne cherchons pas plus loin : la meilleure et la plus sûre manière de traiter rapidement la question des origines, c'est de suivre pas à pas les notes qu'il nous a laissées.

***

Elles commencent avec le XVII^e siècle. A cette époque, François-Germain de Saint-Aubin est « un pauvre petit fermier » établi au village de Berneux, près de Beauvais, qui a de la peine à se tirer d'affaire. Sa femme, Tiennette Blanchard, et lui meurent en 1630, laissant un seul fils, Louis-Germain.

Celui-ci, laboureur comme son père, usa comme lui beaucoup de sabots. « Il mettait le dimanche la poule dans le pot et portait un habit de pinchinat, rapiécé au coude. » Il mourut à Berneux en 1688. De son mariage avec Françoise Piat qu'il avait épousée en 1631, il avait eu un fils, Germain.

De ce Germain de Saint-Aubin, né en 1657, date l'événement décisif. N'ayant point de goût pour la charrue, il vint à Paris fort jeune, apprit la broderie, épousa en premières noces Anne Boissay, fille d'un brodeur de Chartres (1689), entra comme brodeur et concierge chez la duchesse de Lesdiguières en 1692, perdit sa femme en 1704, se remaria en 1705 à Marthe Rivet dont il n'eut pas d'enfants ; l'un et l'autre moururent en 1734. « Il eut trop de conscience et de lenteur pour laisser beaucoup de fortune », note l'historiographe de la famille ; et il ajoute, pour peindre d'un mot le changement de situation des Saint-Aubin : « Il portait toute l'année l'habit de drap à boutons d'or ».

Germain laissait trois enfants de son premier mariage : une fille, Marthe, et deux fils. Née en 1690 et mariée en 1720 à Charles Aublan, marchand éventailliste qui ne réussit point, Marthe mourut en 1735 : elle avait eu trois enfants. Après elle, venait Gabriel-Germain, né en 1696 ; marié « par inclination » à Jeanne-Catherine Imbert, de Nogent, il mourut brodeur du Roi, en 1756 ; sa femme ne lui survécut que six mois. « Il portait habit noir de drap l'hiver et de camelot durant l'été, fut beaucoup plus folâtre à cinquante ans qu'à quarante, se donna beaucoup de peine et ne laissa absolument rien à sept enfants restés de quinze. » Le deuxième fils de Germain, Pierre, né en 1700, se

fit marchand mercier ; marié en 1726 à Louise-Catherine de Saulsoy, il eut d'elle trois enfants morts en bas âge. « Avec un fonds de connaissance, il vécut pour lui seul, fort retiré, fort pieux. Simple dans sa dépense, il portait dix ans le même habit. » Sans ambition, il se retira du commerce en 1766 avec une minime fortune et mourut le 20 novembre 1775, laissant à ses neveux par testament « tout juste, trop juste de quoi porter son deuil, et à Catherine-Louise de Saint-Aubin, sa nièce, ce qui restera au décès de sa femme ».

Cette Catherine-Louise était l'une des « sept enfants restés de quinze » du brodeur Gabriel-Germain. Nommons-les dans leur ordre de naissance : Charles-Germain (1721), Gabriel-Jacques (1724), Catherine-Louise (1727), Louis-Michel (1731), Athanase (1734), Augustin (1736), Agathe (1739). Avec eux, les Saint-Aubin accomplissent leur destinée, réalisant le type même de ces familles, comme il y en a tant au XVIII^e siècle, où l'on voit de bons ouvriers d'art s'élever insensiblement jusqu'au premier rang de leur état et faire souche d'artistes à la troisième génération. Le mémorialiste de la famille ajoute qu'il n'a pas cru devoir tenir compte des huit autres enfants de Gabriel-Germain, morts en bas âge « et qui eussent sans doute fait de grandes choses ».

Restent donc cinq garçons et deux filles. L'aîné des garçons, Charles-Germain, deviendra dessinateur et brodeur comme ses père et grand-père, et le plus recherché de tout Paris. Le deuxième, dont on rêve de faire un peintre pourvu de tous les titres officiels, tournera court, se livrera à son génie et sera l'un des artistes les plus originaux du XVIII^e siècle : c'est l'étonnant Gabriel. De Louis-Michel, le troisième, son frère écrira : « Peu intelligent, bon mari, il se borne à peindre des porcelaines à la manufacture royale de Sèvres » ; et en effet, d'après les registres de la manufacture, où il figure de 1754 à 1758 et de 1760 à 1779, il avait la spécialité de faire les filets bleus sur la porcelaine tendre. Le dernier, dessinateur et graveur du Roi, agréé de l'Académie de peinture, sera le grand homme de la famille : Augustin. Seul, le quatrième, Athanase, ne semble pas tout d'abord doué pour les arts : « il fait l'apprentissage de mercerie, court les magasins », à l'exemple de son oncle Pierre, et puis, à trente ans, il plante là son comptoir et s'en va jouer la comédie sur les théâtres de province. En 1780, lors du décès de son frère Gabriel, c'est de Besançon qu'il envoie sa procuration pour l'inventaire. « Ce n'est pas un aigle », écrit Charles-Germain, qui ajoutera plus tard : « Il avait une très jolie voix et chantait fort bien ».

Les filles, Catherine-Louise (1727-1805) et Agathe (1739-1764), la première « sans passions et d'un excellent caractère », la deuxième « timide et contrefaite », et qui ne se marieront ni l'une ni l'autre, sont des personnages plus effacés. Mais bon sang ne saurait mentir : elles dessinent toutes les deux, et fort agréablement, comme leur tante Marthe de Saint-Aubin, comme leurs belles-sœurs Marie-Anne Leclerc, la femme de Louis-Michel, et Louise-Nicole Godeau, la femme d'Augustin, comme leur nièce Marie-Françoise, la fille de Charles-Germain, tandis qu'une autre de leurs nièces, la sédui-

sante Marie-Louise, fille de Louis-Michel, « jolie, très bonne musicienne et cantatrice distinguée », fait au théâtre une courte apparition, de 1774 à 1776, avant d'épouser l'architecte Richard.

Parmi tout ce monde qui peint, dessine, grave, donne des modèles de broderie, décore la porcelaine, joue la comédie et fait de la musique, trois figures se détachent en fort relief : celles des trois frères Charles-Germain, Gabriel et Augustin.

***

Charles-Germain naquit le 17 janvier 1721 dans le faubourg Saint-Antoine, paroisse Sainte-Marguerite. Comme il montra tout enfant des dispositions pour le dessin, son père lui fit apprendre l'ornement chez Dutrou, assez bon maître au dire de l'élève lui-même, et le prit ensuite avec lui, refusant plusieurs occasions de le laisser aller se perfectionner dans les fabriques de Lyon. Il resta dans l'atelier paternel jusqu'à l'âge de vingt-quatre ans, qu'il décida de s'établir à son compte et prit un petit appartement de quarante écus, rue de la Verrerie, avec la crainte de ne pas faire de quoi payer son terme. Crainte de courte durée : l'année de ses débuts, il gagna mille écus. Mais ces premiers succès faillirent lui être funestes : « Mon extrême assiduité à inventer sans cesse de nouveaux dessins de broderie, écrit-il, un goût décidé pour le travail, l'envie de paraître, joint à une santé délicate, fut cause que je m'excédai. L'amour et ses tracasseries vint m'achever. On parla mariage ; j'éloignai tant que je pus ce lien, mais je m'enchaînais de plus en plus. Ma maîtresse fut en Lorraine. Travaux, soins, inquiétudes. Mes sourcils ainsi que mes cheveux blanchirent sans maladie, mes dents tombèrent. Le nombre de mes amis bruyants et jouissants ne firent qu'une légère distraction à ma passion. Enfin, pressé par mon attachement et par ma conscience, je me mariai le 26 janvier 1751, à Françoise Trouvé, qui n'apporta en dot qu'une aimable figure, une jolie voix, l'usage et le goût des plaisirs et de la société. Je pris alors le titre de dessinateur du Roi, que personne ne me contesta. Il fallut des bijoux. Il fallut visiter, monter une maison. Ainsi, augmentation de travail et de dépense. Mon goût sédentaire, des passions modérées ne m'ont encore fait éprouver qu'une situation douce ; point de grandes affaires, point de grandes peines, une vie égale et bornée ; une légère connaissance des arts et de la nature suffit pour m'intéresser à leurs productions. Les concerts, les cabinets de tableaux ou d'histoire naturelle, la gravure, et surtout la lecture sont les objets de mon délassement. L'économie et mes travaux me font éviter les fréquentes parties de plaisir. J'ai trois enfants que j'aime et qui vont devenir l'objet de mes réflexions. » Les deux aînés sont des filles, Marie-Françoise, née en 1753, et Catherine-Noëlle, dite Rose, née en 1755 ; le troisième est un garçon, Germain-Augustin, né en 1758.

Les dernières lignes que l'on vient de citer sont à peine écrites qu'un deuil affreux

Le Lever du Jour (vers 1752).
Peinture : ensemble et détail du groupe central (0,44×1,03).
A M. Richard Owen.

bouleverse ce paisible foyer : le 11 septembre 1759, Charles-Germain perd sa femme, morte en couches. On fait un inventaire à cette occasion, et le brodeur peut constater que ses effets, évalués à 8.000 livres lors de son mariage, montent maintenant à 70.000. Il met son fils en pension, la petite Rose chez sa bonne-maman, garde avec lui sa fille aînée, demande à sa sœur Catherine-Louise de venir tenir sa maison et se remet au travail. Il a maintenant cinquante ans et sa réputation est consacrée. « On me nomme le premier de mon état, écrit-il encore. Une maison de commerce (M. Dufourny, marchand de dentelles de la Reine, rue du Roule) me donne 1.200 livres pour m'empêcher de travailler pour ses confrères ; ce que je fais pour elle est payé à part. »

En 1769, il note : « Un édit du Roi réduit à moitié soixante mille livres de papiers royaux amassés sous à sous pour mes enfants ; ce sont eux qui perdent à cela ». Malgré la goutte qui commence à le tourmenter, il est toujours bon vivant et joyeux convive : on s'en aperçoit quand il dîne chez Basan avec le graveur Wille et Chereau, le marchand d'estampes : « Nous avons ri beaucoup », écrit Wille dans son *Journal* en racontant une soirée passée avec ses amis (5 juin 1770). Il est toujours alerte aussi. En 1770, il va en Flandre « faire une promenade », voir des tableaux et des manufactures de dentelles, et son crayon paie le déplacement : la *Vue d'une porte de Vilvorde*, dessin lavé de bistre, qui fait partie du *Livre des Saint-Aubin*, est sans doute un souvenir de ce voyage. La même année, autre événement : il offre à l'Académie des Sciences son mémoire sur *l'Art du brodeur*, qu'elle accepte et fait imprimer dans sa *Description des arts et métiers*, avec dix planches dessinées, neuf par l'auteur et la dixième par son frère Augustin, qui les a gravées toutes les dix.

En 1771, nouveau voyage, à Lyon et en Provence cette fois : « Belles provinces, voyage gracieux ; les hommes sont partout les mêmes ».

En 1773, il marie sa fille aînée, — « objet de tous mes soins, charmant caractère », — à Jacques-Roch Donnebecq, plumassier du Roi, qu'il aide à payer son établissement : « C'est un bon garçon qui a plus de conduite que d'esprit ; je compte avoir fait une bonne affaire ».

Puis, des deuils et des revers : en 1775, mort de l'oncle Pierre, son dernier parent ; en 1777, perte de sa pension de 1.200 livres. « La mode de la broderie et de mon petit talent se ralentit ; il faut songer à la réforme et à la retraite ; je me suis préparé de loin, cela ne me coûtera rien. Mes amis décampent pour l'autre monde, ils m'appellent. Une confession bien sincère ferait ici l'état du peu que je vaux. »

Sa deuxième fille, Rose, mariée en 1780 à un notaire de Fontainebleau, Pierre-Adrien Parisy, qui ne réussit pas et meurt insolvable l'année suivante, revient vivre chez son père. En 1785, Germain-Augustin, entré dans le notariat, devient huissier-priseur ; la même année, il épouse Alexandrine-Jeanne Dallemagne. Le 7 février 1786, Rose se remarie à Me René de Bonnaire, greffier au Châtelet. Et comme s'il n'avait attendu que de voir ses enfants établis, Charles-Germain meurt un mois plus tard, le

6 mars, dans cette maison de la rue des Prouvaires, vis-à-vis de celle des Deux-Écus, où il habitait depuis plus de vingt-six ans, — si l'on en croit l'adresse que lui a gravée Choffard en 1760, — et où son frère Gabriel était venu, au début de février 1780, se réfugier pour y mourir.

La vente après décès eut lieu les 8 et 10 avril suivant. Le catalogue tient en quatre pages. Aucun tableau n'y figure. Les seules œuvres originales sont celles du défunt : « une grande quantité de dessins de broderie » et « plusieurs volumes de dessins de fleurs et d'oiseaux », aussi pour la broderie, vendus par lots, sans autre description. Avec des estampes encadrées ou en feuilles, en particulier d'après Greuze, et des catalogues de ventes dont il sera question plus loin, c'est tout ce que disperse l'huissier. priseur. N'oublions pas, cependant, deux objets assez inattendus : deux canons de cuivre d'un pied de long sur leur affût de dix-huit pouces. Le nom d'Augustin se rencontre parmi les auteurs des estampes vendues ; quant à celui de Gabriel, il n'en est fait aucune mention. Le total des enchères atteignit 3.343 livres.

« M. de Saint-Aubin, était bel homme, — écrira son petit-gendre, le graveur Pierre-Antoine Tardieu, — aimable, spirituel, malin et très caustique, très satirique, très galant pour les dames et qui n'était déplacé dans aucune société. » Toute une part de son œuvre reflète cet aspect de son caractère « gai, spirituel, mais moqueur, satirique et goguenard » : d'abord, un album intitulé *Livre de caricatures tant bonnes que mauvaises*, longuement décrit par Edmond de Goncourt qui l'a eu entre les mains, et aussi la suite d'eaux-fortes des *Papillonneries humaines*.

Le premier recueil est une « succession de 387 pages de croquis érotiques, fantastiques, satiriques, lavés d'une aquarelle un peu triste et faits d'une manière un peu enfantine, mais qui sont une petite histoire caricaturale des choses du temps » (Goncourt). Tour à tour, Louis XV, le comte de Clermont, le maréchal de Richelieu, le comte d'Argenson, le prince de Soubise, le cardinal de Bernis, puis des écrivains, des savants, des artistes, Voltaire, Duclos, Marmontel, Caylus, Rameau, le chevalier de La Morlière, le médecin Tronchin, le dessinateur Huber, bien d'autres célébrités ou notoriétés d'alors, et jusqu'à la Deschamps, y sont présentés dans des postures grotesques et des costumes ridicules, sans parler de toutes sortes de figures de fantaisie, Indiens, Chinois, paladins burlesques, charges de l'Histoire sainte, « et nombre d'hommes et de femmes, le derrière à l'air ». Gabriel de Saint-Aubin lui-même n'est pas épargné : le cadre, rongé par les rats, où l'on voit son portrait, est soutenu par un singe agitant un moulin à vent et une tête de Folie. Mais, Goncourt l'a remarqué, l'une des personnes les plus maltraitées de l'album, c'est M^me^ de Pompadour, — chose inexplicable quand on se rappelle certaines pages du *Recueil de plantes*, et par exemple celle où Charles-Germain a écrit de sa main, au-dessous d'un bouquet de belles-de-jour : « Madame la Marquise de Pompadour a travaillé à ce bouquet en 1757 », et cette autre où P.-A. Tardieu raconte que M^me^ de Pompadour aimait beau-

coup Charles-Germain, qu' « elle fit venir exprès pour lui une boîte de couleurs de la Chine et lui fit souvent cadeau de jolis meubles et porcelaines du Japon ». Çà et là, quelques dessins sérieux : une barque élégante, étudiée dans tous ses détails, avec cette note : « Bateau de M. Deleuze dans lequel nous sommes allés à Choisy en 1765 » ; un déshabillé de femme, portant la date de 1754 ; une tabatière d'or émaillé, au bas de laquelle on lit : « Le sire de Saint-Albin donna cette boîte et 25 louis à Mlle Deschamps et il n'en eut... » que le pied-de-nez figuré sur une autre page de l'album.

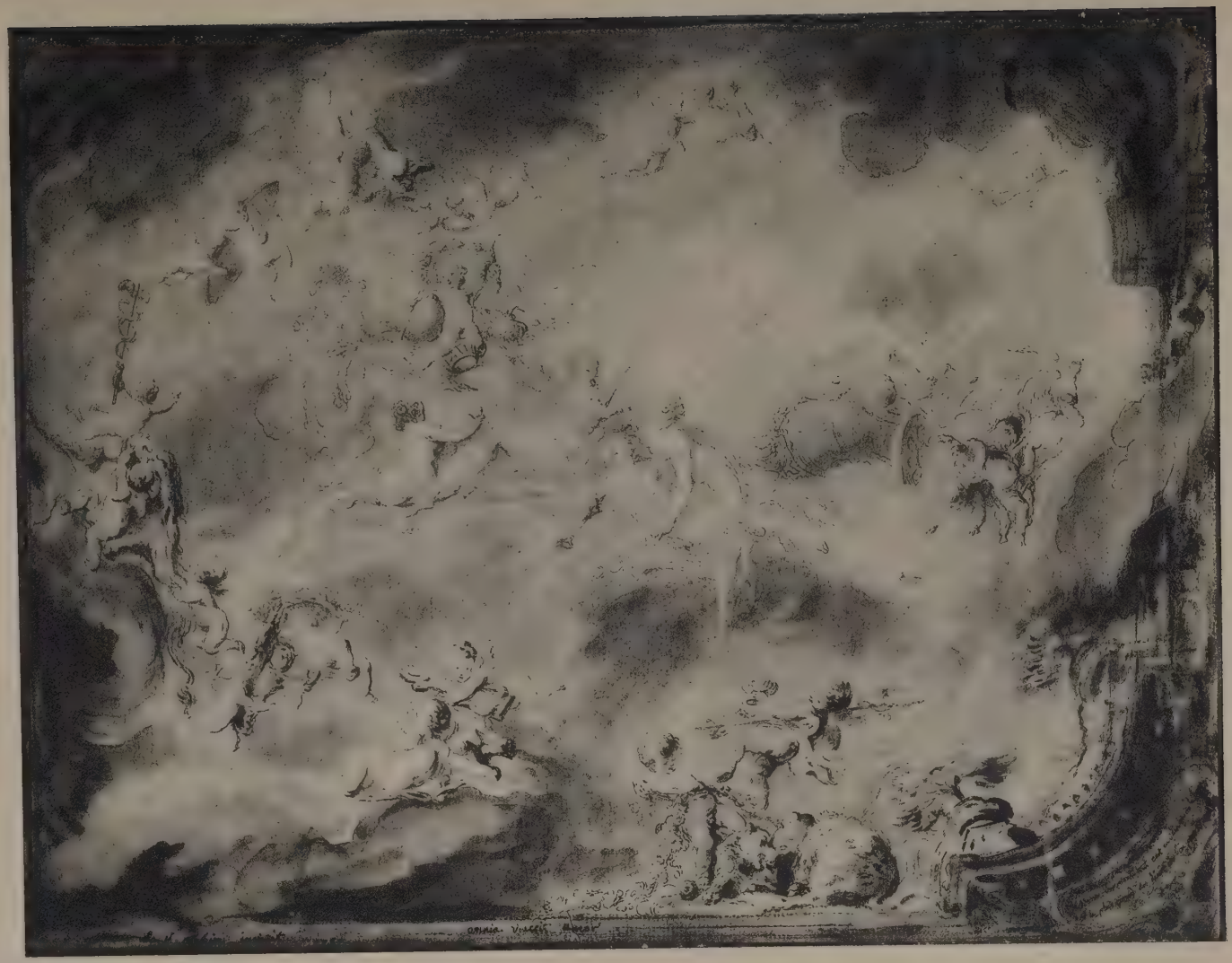
C'est ici le lieu de rappeler qu'à l'imitation de son frère Gabriel, Charles-Germain a suivi les ventes par passe-temps et illustré de dessins un certain nombre de catalogues. On voit cent trente de ces livrets passer à la vente après décès de l'artiste, « dont 30 sont reliés et les autres brochés, mais beaucoup avec les prix et différentes apostilles, réflexions et observations manuscrites, le tout recueilli avec soin depuis de longues années jusqu'en 1785 ». Le catalogue énumère les plus importants et mentionne à part celui de la vente du duc d'Aumont, faite en 1782 (nº 31), que Goncourt a décrit : les objets d'art les plus précieux de cette galerie célèbre y sont soigneusement reproduits à l'aquarelle et accompagnés d'annotations curieuses. Il est aujourd'hui dans une collection particulière ; mais la Bibliothèque d'art et d'archéologie en possède un deuxième exemplaire, pareillement annoté et illustré de dessins au crayon, parfois repris à l'encre. On en connaît d'autres. Tous ont un intérêt documentaire, mais sans plus. Leurs illustrations marginales, assez gauches, n'ont rien de l'art incomparable de Gabriel en ces sortes de choses.

Drôleries, gaillardises, curiosités, il semble qu'on peut faire bon marché de tout cela. Charles-Germain a mieux à nous offrir. Il maniait très habilement l'eau-forte et il a gravé vers 1748 deux suites de six grandes pièces chacune, les unes en largeur, les autres en hauteur, ayant pour titre : *Essay de papillonneries humaines*, qui sont une variation bien personnelle sur un thème fameux des arabesques, hérité de Gillot et de Watteau par Christophe Huet : les singeries. Ce ne sont plus des singes, toutefois, qui jouent le rôle des hommes dans ces décors fantastiques, tissés de toiles d'araignées et fleuris de guirlandes : ce sont des papillons. Celui-ci tire un filet de l'étang où se baigne une papillonne, à l'abri d'un drap soutenu par quatre piquets, et c'est *le Bain* ; celui-là, tenant un balancier dans ses pattes, s'avance en équilibre sur un brin de fil tendu entre un épi de blé et un roseau : c'est le *Bateleur* ; un autre, *le Blessé*, est emporté, couché sur une échelle ; dans *le Damier*, deux papillons assis face à face méditent les combinaisons de leur partie ; dans *la Brouette*, traînée par un papillon et poussée par un autre, un troisième se laisse promener ; voici *le Théâtre italien*, *le Théâtre français*, *le Ballet champêtre*, *la Toilette*, où une papillonne se fait mettre des papillottes par un papillon, tandis qu'un autre, au moyen d'un verre grossissant, chauffe aux rayons du soleil le fer à friser ; voici *le Duel*, où deux adversaires croisent l'épée en présence de leurs témoins, sous l'œil d'une papillonne, qui regarde le combat par-dessus un paravent.

Il faut y ajouter trois autres pièces isolées et rarissimes : *le Papillon et la Tortue*, *les Papillons artificiers* et *l'Offrande à l'Amitié*, citées par Goncourt d'après les épreuves de l'ancienne collection de Baudicour, la dernière étant, suivant une annotation manuscrite, la parodie du dessin réduit par Boucher d'après une agate saphyrine antique représentant *l'Amitié*, et gravé par Mme de Pompadour en 1753. Il n'y a pas seulement de l'esprit et de la grâce dans l'invention de ces *Papillonneries* ; la fantaisie du dessinateur est servie à souhait par un travail à l'eau-forte si ferme et si léger, si sobre et si brillant qu'on ne peut l'examiner sans surprise, tant de pareilles qualités sont rares chez l'artiste. N'en doutons pas, voilà l'œuvre qui le représente sous son meilleur jour.

Pas plus que les caricatures toutefois, les *Papillonneries* ne nous donnent la clef de sa renommée. Où l'on est un peu plus près de son véritable talent, c'est avec les 250 aquarelles du *Recueil de plantes*, avec les deux petites suites de 6 planches gravées par lui-même, *Mes petits bouquets* et *Mes fleurettes*, avec le recueil de 12 chiffres de fleurs agréablement composés et gravés par Marillier en 1766, que Chereau vendait « pour peindre sur les voitures », enfin, avec un livre de 24 *Bouquets champêtres*, et un autre, de *Fleurs chinoises et de caprice* : on a là comme une sélection du répertoire recueilli d'après nature auquel il puisait pour la composition de ses dessins de broderie. Mais, quand on constate à quel point l'on est mal renseigné sur ces dessins, comment s'étonner que Charles-Germain soit très loin d'avoir aujourd'hui, dans l'histoire de l'art décoratif, une place proportionnée à celle qu'il occupa de son vivant ? L'*Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, etc.*, pour 1777 le remarquait déjà : « Il est fâcheux, disait-il du brodeur, que ses talens et ses succès soient si subordonnés aux caprices de la mode ». En effet, son œuvre n'était faite que de créations éphémères dont les modèles même ont disparu pour la plupart. Sur ce curieux in-folio où, pendant cinquante ans, l'artiste a peint soigneusement, mais de couleurs sans éclat, ses plantes et ses fleurs et inscrit année par année l'histoire de sa famille, on relève quelque part cette réflexion mélancolique : « Les quarante mille autres dessins qui ont fait mon occupation, après avoir guidé les brodeurs, fabricants d'étoffes ou de dentelles, sont rentrés dans le néant où j'iray bientôt ».

Avec quelques chiffres, quelques figures de modes, celles-ci en partie gravées par Dupin le fils dans le vaste recueil d'Esnauts et Rapilly et dont les aquarelles originales, conservées au musée des Arts décoratifs, étaient naguère encore attribuées à Augustin, le peu qui reste de cette production spéciale ne donne qu'un aperçu de son talent, difficile à bien apprécier aujourd'hui en l'absence des œuvres réalisées : sur les satins et les velours des habits, les fioritures brodées de soie devaient prendre un autre relief et briller d'un autre feu que sur les dessins originaux dont nous avons sous les yeux les tons passés ; car n'était-il pas préoccupé de la couleur et de l'effet, celui qui a écrit au-dessous du dessin d'une plume de paon : « Si l'on pouvait avoir



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR.
Projet pour un plafond (1752).
Crayon, plume et lavis (0,266×0,345). — A M^me^ A. F. Meyer.

assez de plumes de paon pour broder avec les vrais brins de plumes, cela serait plus singulier » ? On a, du reste, l'idée de sa fertilité d'invention rien qu'à feuilleter les deux albums conservés à la Bibliothèque de l'Institut, où sont réunis plus de cent vingt de ses dessins, très précis et très variés, la plupart pour des bordures, des semis, des encadrements, des motifs centraux, tous inspirés du décor floral, et parmi lesquels on relève aussi un projet pour une masse de chancelier, un écran, la partie supérieure d'un dais, une bannière faite en 1755 pour Saint-Germain-l'Auxerrois avec ses dimensions et son poids, enfin le « Projet d'un service pour être exécuté à Sève pour Mme Du Barry, 1770 » : un modèle d'assiette, avec deux idées de décor pour le marli, l'un de vases de fleurs reliés par des guirlandes, l'autre d'un entrelac de branches de vignes et de grappes de raisins. La Bibliothèque de l'École des beaux-arts possède le dessin aquarellé d'un lit de parade ; et dans le *Livre des Saint-Aubin*, ce précieux recueil de dessins de toute la famille que j'aurai plus d'une fois l'occasion de citer, on en trouve un autre pour la duchesse de Ruffec, et un autre encore pour Mme de Brancas (1759), — celui-ci inspiré des *Papillonneries* et accompagné d'une explication en quatorze lignes, — avec un pavillon pour la duchesse du Maine à l'Arsenal, dessiné par l'artiste à l'âge de dix-neuf ans, un caparaçon pour le roi de Portugal (1756), un lustre exécuté pour le roi de Prusse (1760), une queue de dais pour le duc de Chevreuse, gouverneur de Paris (1760), et des ex-libris, des porte-bouquets, des écrans, des frontispices, fleurons et culs-de-lampe pour des livres, des décorations de meubles et d'appartements, jusqu'à un feu d'artifice chinois pour le Théâtre Italien (1749). Au même livre, appartient le croquis, par Gabriel, d'un dais présenté par son frère pour la chapelle de Versailles en 1779. Dans le *Recueil de plantes*, Charles-Germain parle d'un dessin que Madame Clotilde lui a demandé pour encadrer un portefeuille contenant plusieurs traits de l'histoire de France écrits de sa main, et destiné au roi.

La Cour et la Ville. En rappelant avec fierté qu'on le nommait « le premier de son état » pour la broderie, non seulement Charles-Germain ne s'est pas vanté, mais ce qu'il a dit de lui-même ne donne aucune idée de l'étendue et de la diversité de ses aptitudes comme décorateur. S'il lui a manqué quelque chose, ce n'est certes pas l'invention : c'est le je ne sais quoi dans l'exécution qui s'appelle le talent, — justement ce que ses deux frères, Gabriel et Augustin, ont eu au suprême degré. Tout de même, quand il dessine de caprice ou qu'il grave ses ironiques *Papillonneries humaines*, le créateur de tant de frivolités au goût du jour, dont il faut deviner la légèreté, la grâce et le brillant à travers ses modèles toujours un peu ternes, un peu lourds et appliqués, le savant technicien de *l'Art du brodeur*, si sérieux par ailleurs, si sage, si habile à gouverner sa vie régulière et laborieuse, échappe aisément aux exigences terre-à-terre du métier ; il se révèle alors sous l'aspect inattendu d'un humouriste, non sans verdeur, d'un rêveur plein de fantaisie, voire, comme l'ont dit les Goncourt en exagérant à peine, d'un poète. Singulière figure, au demeurant, mi-partie d'artisan et d'artiste.

***

Un homme comme celui-là, qui doit à la discipline et à l'application d'avoir fait convenablement son chemin, on ne peut guère lui demander d'apprécier avec indulgence la façon de vivre, en tout point contraire à la sienne, de son frère Gabriel. De fait, Charles-Germain a tracé à trois reprises le portrait, peu flatté, de ce dernier : les deux premiers, très succincts, se trouvent l'un dans le *Livre des Saint-Aubin*, l'autre dans la généalogie du *Recueil de plantes* ; le troisième, un peu plus poussé, à part, dans ce même recueil. Au fond, ils se ressemblent beaucoup, ces trois portraits, mais la brièveté des deux premiers leur donne un tour désagréable et comme méprisant, qui n'était peut-être pas dans les intentions de leur auteur.

Voici d'abord celui du *Livre des Saint-Aubin* : « Gabriel de Saint-Aubin, né le 14 avril 1724, montra dès sa tendre jeunesse un goût décidé pour l'étude ; mais, indocile aux usages, il suivit son penchant, apprit à dessiner et à peindre chez Sarasin, se livra de trop bonne heure aux petites compositions qu'il chargea de trop de savoir et de détails, gagna un grand prix à l'Académie royale, fit quelques tableaux et quelques élèves médiocres, passa sa vie à dessiner tout ce qui se trouvait sur son passage. Les objets de ventes étaient dessinés sur les marges de ses catalogues de manière à être reconnus. Il avait la mémoire fort ornée, parlait hardiment, était remarqué partout où il se présentait par sa malpropreté et son talent. Greuze a fort bien dit : « Il avait un priapisme de dessin. » A force de négliger tout ce qui concourt à la santé, il est mort dans un anéantissement absolu, le 14 [*sic* pour le 9] février 1780, a laissé dans le plus grand désordre son linge, ses habits et quatre ou cinq mille dessins non terminés. »

Plus ramassée encore est la première notice du *Recueil de plantes* : « Gabriel-Jacques de Saint-Aubin, né le 14 avril 1724, suit la peinture. Plein de connaissances et d'érudition, reste en chemin de son talent, quoiqu'il dessine en tout temps et en tout lieu. Singulier, farouche et malpropre, heureusement il reste garçon. Il meurt en 1780 chez son frère aîné où on l'avait transporté quelques jours auparavant. Il laisse beaucoup d'esquisses en mauvais état ».

Cette silhouette vigoureuse et sommaire, c'est seulement dans son esprit qu'elle serait à reprendre, car à la lettre on n'y trouve que des vérités. En la complétant quelque peu, Charles-Germain lui a donné un autre ton : si l'on y sent toujours percer la condescendance de l'aîné qui a réussi pour le cadet qui a mal tourné et les regrets que des dons aussi rares aient été gaspillés au cours d'une existence sans objet, on constate pourtant que le brodeur du Roi veut bien reconnaître du savoir et du talent à un homme qui, comme homme, était sans doute tenu en petite considération par les bourgeois de la famille. Au surplus, la notice mérite d'être reproduite intégralement

à cette place : outre que certains renseignements biographiques sur Gabriel ne se trouvent que là, elle expose à peu près tous les thèmes développés dans les chapitres qui vont suivre. La voici :

« Gabriel-Jacques de Saint-Aubin, né le 14 avril 1724, montra dès sa plus tendre jeunesse un goût décidé pour l'étude. Toujours sérieux, il apprit de bonne heure à dessiner chez Sarrazin, fameux copiste. Il suivit longtemps l'Académie royale, gagna les prix de dessin et le second prix de peinture [en] 1753. Il se contenta des conseils de MM. Jeaurat et Boucher.

« Quelques préférences injustes lui firent abandonner l'envie d'aller à Rome. Il se livra de bonne heure à son génie, chargea ses compositions de trop de savoir et de détails. Il professa longtemps le dessin dans la nombreuse école de Blondel, architecte. Dans ce temps, il négligea la peinture et se livra à plusieurs genres de connaissances. Il avait une belle mémoire et parlait hardiment, à la satisfaction même des professeurs dans différentes sciences. Il évitait les jeunes gens, ne donnait rien à l'usage ni aux plaisirs de la jeunesse. Il fit peu de tableaux, qu'il gâta même en les corrigeant et les repeignant plusieurs fois. Un *Tremblement de terre à Lisbonne*, que les artistes, ses contemporains, ont vu avec plaisir, est devenu affreux par les additions et corrections qu'il y a faites à plusieurs reprises. Aussi, M^lle^ Arnoult, le voyant dessiner, se mit à dire : « Saint-Aubin n'a point de dents, il fait plus de croûtes qu'il n'en mange ».

« Il a mieux réussi dans plusieurs vues du Salon d'exposition des tableaux au Louvre, où chaque composition est reconnaissable. Un *Triomphe de l'Amour sur tous les dieux*, projet de plafond, suffirait à sa réputation. Sa principale occupation fut de dessiner quelques allégories, l'*Histoire romaine expliquée* par M. Philippe de Prétault, et surtout les cabinets de tableaux dont on faisait la vente. Il les représentait si rapidement et si juste sur la marge des catalogues que plusieurs sont fort intéressans. Il dessinait en tous temps et en tous lieux. S'il allait à la promenade, son crayon mettait à contribution les passants. Les séances académiques n'étaient pour lui qu'un tableau mouvant dont il faisait une esquisse. Greuze a fort bien dit que Saint-Aubin avait un priapisme de dessin ». Comme exemple, l'auteur conte l'anecdote du prédicateur, que l'on retrouvera par la suite, et termine ainsi : « Cette passion, jointe à l'envie de tout voir, était si forte qu'il avait une négligence extrême de son extérieur et de sa santé. Aussi est-il mort dans un dépérissement total de la nature, le 14 [*sic* pour le 9] février 1780, âgé de 55 ans. Il était singulier, bizarre, farouche et malpropre. Souvent, avant de sortir de chez lui, il frottait de crayon blanc ou ses cheveux pour les poudrer ou ses bas pour les blanchir. Il a laissé un grand nombre de dessins curieux. Le baron de S. Julien a acquis la majeure partie de ses catalogues. Nous avons plusieurs estampes gravées d'après ses dessins, et quelques eaux-fortes où l'on reconnaît son génie. »

***

A son frère Augustin, chose singulière, Charles-Germain n'a consacré que quelques lignes : « Augustin de Saint-Aubin, né le 3 juin 1736. Se marie par inclination en 1764 à Louise-Nicole Godeau. Suit le dessin, a du succès. Est reçu à l'Académie royale en 1775 [*sic* pour 1771], et graveur du Roi et de sa Bibliothèque en 1777. A le caractère doux, liant et fort aimable. Il a cinq enfants qui meurent en bas âge ». Une autre main ajoutera plus tard : « Il est mort le 9 novembre 1807, d'une maladie longue et pénible ».

Le modèle de cette esquisse incomplète, et d'ailleurs inexacte sur certains points (Augustinne fut jamais « reçu de l'Académie royale »), mérite un portrait plus poussé : il n'y a pas si longtemps, quand on citait le nom de Saint-Aubin, c'est toujours d'Augustin que l'on entendait parler.

Quand il naît, en 1736, les plus âgés de ses frères ont, Germain quinze ans et Gabriel douze ; ce sont eux qui lui mettront le crayon en main, — de bonne heure, on peut le croire, car il est admirablement doué, — mais il devra davantage au deuxième, moins spécialisé que le brodeur et resté plus longtemps dans la maison paternelle. Dès l'âge de quatorze ans (1750), on le voit dessiner d'après des compositions de Gabriel : une scène enfantine, *le Ballet des Savoyards* de la Comédie Italienne, etc. A seize ans, il copie en réduction *le Triomphe de l'Amour*, ce projet de plafond dans le goût de Boucher, œuvre de jeunesse pour laquelle son aîné garda toujours un faible. La même année (1752), il fait mordre la libre interprétation d'une *Décollation de saint Jean-Baptiste*, d'après Mellan, et un billet pour le *Concert bourgeois de la rue Saint-Antoine*, très proche parent de la vignette de Gabriel pour une adresse, qui porte la même date. Ou je me trompe fort, ou ce « concert bourgeois » est tout bonnement celui que se donnaient à eux-mêmes les Saint-Aubin, alors domiciliés dans la rue Saint-Antoine : les violons et les basses que l'on trouve aux inventaires après décès de Gabriel et d'Augustin ne sont pas les seuls témoignages de leur goût pour la musique.

A dix-neuf ans, il entre dans l'atelier de Fessard. Décidément, il sera graveur. Il est déjà sûr de sa pointe : témoin ce *Calvaire* dans un cadre chantourné, dessiné et gravé par lui, sur une épreuve duquel il a noté : « J'ai fait cette drogue la première semaine de mon entrée chez Étienne Fessard en 1755 ». Il complète son apprentissage en expédiant des vignettes, des adresses, des encadrements, des armoiries. Tantôt il grave les autres : Gravelot, Francin, Cochin, ou son frère Gabriel ; tantôt il donne à graver ses propres dessins à Charpentier, à Bichard, à Fessard ; tantôt il les grave lui-même. Il a vingt et un ans quand il signe *l'Indiscrétion vengée* que l'on prendrait à première vue pour une eau-forte de Gabriel, les spirituelles étiquettes en longueur « pour coller sur des tiroirs d'histoire naturelle chez M. le duc de Chevreuse », des illustrations pour le *Voyage pittoresque de Paris* de Dezallier d'Argenville et pour l'*Exer-*

La Parade du Boulevard (vers 1760).
Peinture (0,81×0,63). — Londres, National Gallery.

cice de l'infanterie, et ces deux parfaits frontispices représentant, l'un l'intérieur d'une galerie de tableaux, l'autre l'intérieur d'un cabinet de curiosités, tous les deux destinés pour des catalogues de ventes de 1757 et souvent réemployés par la suite. C'est encore en 1757 qu'il écrit sur l'épreuve d'une vignette pour un ouvrage de Caylus : « Cette planche a été commencée et finie dans un seul jour ».

A vingt-quatre ans (1760), il donne son adresse au bas de la première suite éditée par lui : « rue des Mathurins, au petit hôtel de Clugny », adresse à laquelle il sera fidèle jusqu'en 1779. Cette première suite, *les Différens jeux des petits polissons de Paris,* comprend six planches gravées d'après ses dessins. Elle est bientôt suivie d'une deuxième, de sept pièces, et de même inspiration populaire : *Mes gens, ou les Commissionnaires ultramontains au service de qui veut les payer,* pour laquelle un de ses camarades d'atelier, J.-B. Tilliard, lui prête sa pointe. Viennent alors trois suites de figures de modes, de six pièces chacune, par lesquelles Augustin continue de la plus spirituelle façon la tradition de Sébastien Le Clerc et de Watteau ; il en grave deux à la perfection et Gillberg la troisième. Il grave aussi deux des compositions de son frère Gabriel pour le *Spectacle de l'Histoire romaine.* De la même époque sont encore quatre grandes pièces, se faisant pendant deux à deux, capitales dans son œuvre : d'une part, *le Bal de Saint-Cloud* et *le Feu d'artifice chez Griel,* les deux merveilleuses sépias du Louvre (coll. Camondo) ; de l'autre, *Tableau des portraits à la mode* et *la Promenade des remparts de Paris,* celles-ci bien connues par les gravures de P.-F. Courtois.

Dans tout cela, comment ne pas reconnaître l'influence de Gabriel ? C'est une chose curieuse, en effet, que la corrélation entre l'œuvre des deux frères pendant ces années où Augustin, marchant à pas de géant, rattrape et dépasse en peu de temps son aîné. Déjà l'on a remarqué la parenté, — parenté d'arrangement et parenté de facture, — entre le billet pour le *Concert bourgeois* de celui-là et la *Vignette pour une adresse* de celui-ci, l'une et l'autre pièce datées de 1752. De même, le frontispice gravé en 1757 par Augustin pour le catalogue du cabinet d'histoire naturelle de M. de Bonnac a sa réplique dans celui de Gabriel pour l'*Almanach historico-physique* de 1762. En 1757 encore, quand Augustin grave, pour le *Voyage pittoresque de Paris,* le tombeau de Languet de Gergy, curé de Saint-Sulpice, élevé dans cette église par Michel-Ange Slodtz, Gabriel grave un *Tombeau,* visiblement inspiré du même monument. En face du *Bal de Saint-Cloud* et du *Feu d'artifice chez Griel,* dessinés par Augustin en 1759, on peut inscrire *le Bal d'Auteuil,* gravé par Gabriel en 1761. *La Promenade des remparts de Paris* et *Tableau des portraits à la mode,* avec leurs cafés, leurs baraques de saltimbanques, leur défilé de voitures et tout leur monde de promeneurs, ne sont autre chose que des vues du boulevard, — de ce même boulevard que Gabriel peignait la même année dans *la Réunion du boulevard* du musée de Perpignan et *la Parade du boulevard* de la Galerie nationale de Londres. Il existe une *Marchande de*

châtaignes, gravée en 1762 par le chevalier de Parlington d'après Augustin, qui rappelle de très près, pour le sujet et pour l'effet, la *Marchande en plein vent* de Gabriel. On pourrait même rapprocher l'*Allégorie sur l'érection de la statue de Louis XV*, dessinée et gravée par Gabriel en 1763, de la pièce gravée en 1766 par Augustin d'après un dessin de Gravelot représentant le même événement, si l'on ne craignait de passer la mesure. A cette date, en effet, il n'y a plus là qu'une coïncidence fortuite : le chemin où les deux frères marchaient de compagnie a bifurqué ; désormais, leurs voies s'écartent et ne se rencontreront plus.

A vingt-cinq ans (1761), « Augustin de Saint-Aubin le jeune, graveur », s'est fait inscrire comme élève à l'Académie royale de peinture, « protégé par M. Cars » et demeurant chez lui, disent les registres. Il y restera trois ans, jusqu'à son mariage avec la séduisante Louise-Nicole Godeau (27 novembre 1764). La Bibliothèque de l'École nationale des beaux-arts conserve les deux grands dessins d'après le modèle nu qui lui valurent la deuxième médaille au concours du quartier d'octobre 1761 et la première au quartier d'avril 1763. Auprès de Laurent Cars, sa formation s'achève : le prestigieux graveur de François Lemoine et de Watteau exerce sur lui une influence décisive. La preuve en est qu'il abandonne momentanément la vignette pour se consacrer à quelques grandes estampes, dont certaines de tout premier ordre. Mais il n'est pas et ne sera jamais l'homme des planches de grand format ; celles que l'on rencontre dans son œuvre, il s'est le plus souvent contenté d'en donner une admirable préparation à l'eau-forte, laissant à d'autres, — à Fessard, pour une *Adoration des bergers*, d'après un auteur inconnu ; à J.-J. Pasquier, pour un *Arion*, d'après Boucher ; à Macret, pour une *Fontaine enchantée de la vérité d'amour*, d'après Cochin, — le soin de les terminer au burin. Il est rare qu'il s'applique de bout en bout à une gravure comme celle de *Vertumne et Pomone*, d'après Boucher. Dans cet important ouvrage, daté de 1765 et dédié à Laurent Cars « par son très humble, obéissant serviteur et élève Augustin de Saint-Aubin », le vieux maître pouvait reconnaître avec fierté le véritable héritier de sa manière, alors moins large, moins brillante sans doute qu'elle ne l'avait été trente ans auparavant, mais toujours fine, moelleuse et nuancée. En témoignage d'amitié et de satisfaction, Laurent Cars édita lui-même l'estampe de son élève, et l'élève, de son côté, en témoignage de gratitude pour tout ce qu'il devait à un tel maître, non seulement se recommanda de cette estampe quand il présenta de ses ouvrages à l'Académie pour s'y faire agréer le 25 mai 1771, mais voulut qu'elle figurât la même année au premier Salon où il lui fut permis d'exposer.

Agréé par l'Académie à trente-cinq ans (1771), nommé six ans plus tard graveur de la Bibliothèque du Roi à la mort de son premier maître Fessard, pour qui ce poste, d'ailleurs purement honorifique, avait été créé en 1755, Augustin est désormais l'un des graveurs les plus estimés de son temps. L'un des plus recherchés aussi par les éditeurs. A telles enseignes qu'il ne trouva jamais, lui, spécialiste en portraits, le loisir de pous-

ser au delà de l'état d'eau-forte les deux portraits qui lui avaient été désignés par l'Académie comme morceaux de réception : celui de J.-B. Le Moyne d'après Tocqué et celui de Silvestre d'après Greuze ; contrairement à ce que dit la notice biographique rédigée par son frère, il ne devint jamais académicien.

Désormais, les planches succèdent aux planches, et l'œuvre de ce graveur à la fois expéditif et consciencieux s'enrichit jusqu'à former un total de plus de 1.300 pièces. Répétons, pour être juste, que cet œuvre est fait surtout d'estampes de médiocre grandeur : des portraits, plus de 350 portraits, — c'est là qu'il triomphe, — d'après ses dessins et surtout d'après ceux des autres ; des médailles, une quantité de médailles, — dès 1778, il disait lui-même en avoir gravé plus de 2.000, — et des vignettes, des vignettes de toutes sortes, d'après les meilleurs spécialistes du moment. Tout cela traité d'une pointe facile, simple, élégante, lumineuse, pleine de distinction, de mesure et de goût. De la belle gravure française.

Dessinateur-né, formé de bonne heure à bien voir et à bien rendre, pourquoi faut-il que le dernier des fils de Gabriel-Germain de Saint-Aubin n'ait pas davantage mis à profit les dons originaux que ses premiers ouvrages révélaient déjà si complètement, au lieu de se laisser accaparer par les éditeurs et de consacrer le plus clair de son talent à la gravure d'interprétation ? Et quelle ne serait pas aujourd'hui sa place si, à l'exemple d'un Moreau le jeune, il avait continué de dessiner, de graver ses propres compositions et d'enrichir son œuvre, entre autres choses, de ces tableaux de mœurs, trop peu nombreux à notre gré dans sa production, comme ceux qui assurent à son émule une impérissable renommée ? Passé 1760, en effet, exceptionnelles sont les scènes qu'il emprunte à la vie de son temps (on ne voit guère à citer que *le Bal paré* et *le Concert*, dont les dessins, exposés au Salon de 1773, ont été popularisés par les célèbres estampes de son élève Duclos) ; exceptionnelles même sont les pièces qu'il grave d'après lui-même. Renoncement déplorable, dont l'artiste a voulu nous consoler, semble-t-il, par ses portraits *ad vivum*.

A tous les Salons où il expose, de 1771 à 1789, on remarque la présence de ces « portraits et études dessinés d'après nature », de ces « portraits dessinés à la mine de plomb mêlée d'un peu de pastel ». Ainsi parle le livret qui, en revanche, ne nomme jamais les modèles. Passe pour les hommes : nous les connaissons pour la plupart, d'autant que beaucoup d'entre eux ont été gravés. Mais les femmes ? Sauf exception, nous n'avons guère le moyen de trahir leur incognito. Grandes dames, bourgeoises, comédiennes, « impures » aussi peut-être ? Nous ne le saurons jamais. Jamais ces délicates figures, évoquées d'un crayon si léger, animées d'une touche si douce de pastel, ne livreront leur secret. Il leur suffit de rester, comme ont dit les Goncourt, « vivantes encore aujourd'hui dans la fleur et le printemps de leur teint, dans l'aimable rayonnement de leur chair décolletée », l'une des plus exquises personnifications de la femme de leur temps. Certaines ont été gravées par le dessinateur lui-même : par exemple, *Louise-Amélie*,

Baronne de ***, et *Adrienne-Sophie, Marquise de* ***, en qui l'on a longtemps voulu voir deux portraits de la femme de l'artiste sous des titres de fantaisie et qui représentent en réalité la baronne d'Andlau et la marquise de Montesson (mais n'est-ce pas un peu la faute d'Augustin, si l'on est porté à reconnaître le fin profil de Louise-Nicole Godeau, son modèle de prédilection, dans tous ses portraits de femmes ?) ; par exemple encore, les deux pendants fameux, *Au moins, soyez discret...* et *Comptez sur mes serments*, regardés, depuis les Goncourt, comme les portraits d'Augustin et de sa femme, — gracieux souvenirs de jeunesse, reproduits *con amore* par Augustin en 1789, aux environs de la cinquantaine, à la veille de la Révolution qui devait emporter toutes ces gentillesses, ruiner les artistes de l'ancien Régime et obliger celui-ci, entre autres, à gagner péniblement sa vie dans les plus rebutantes besognes de son métier.

D'abord, il ne voit dans les événements de 89 qu'une crise passagère après laquelle tout rentrera dans l'ordre d'autrefois. Il vient de mettre sur pied, avec Tilliard, une édition des *Fables* de La Fontaine qui sera illustrée de quatre-vingt-huit planches d'après les dessins de Fragonard et il est bien loin de renoncer à son entreprise ; au contraire, il veut faire vite, le plus vite possible, moins parce qu'il pressent la tourmente que parce qu'il craint d'être devancé dans ses projets. Mais où sont les grâces de jadis ? David règne, et l'antique avec lui. L'art du XVIII^e^ siècle est honni au nom du style et de la morale. Le *La Fontaine* illustré par Frago reste en panne après les deux premières livraisons. Les temps se font de plus en plus durs pour un graveur-vignettiste qui ne se résigne pas à sacrifier aux nouveaux dieux ; le travail se raréfie, en même temps que monte le coût de la vie, et les vignettes révolutionnaires ne sont pas d'un grand profit. Avec cela, on le chasse de l'atelier qu'il occupait depuis 1777 comme graveur de la Bibliothèque ci-devant royale, seul profit de la fonction. Il multiplie les pétitions aux ministres pour obtenir le logement qui lui a été promis depuis longtemps aux galeries du Louvre, non sans remarquer avec amertume que ses cadets, plus valides ou plus adroits, ont été pourvus avant lui, et non sans protester en passant contre « l'oubli humiliant » dans lequel on tient alors l'art de la gravure, « cette sœur cadette de la peinture qui a souvent si bien servi son aînée ». Peine perdue : ses suppliques n'ont pas plus de succès que n'en avaient eu celles de 1778 et de 1783, apostillées pourtant de Jérôme Bignon, garde de la Bibliothèque du Roi, par lesquelles il avait essayé de se faire donner d'abord un logement à la Bibliothèque, puis une indemnité de résidence, quand il fut venu, en 1779, du petit hôtel de Cluny, rue des Mathurins, habiter rue Thérèse, dans le voisinage de son atelier. Le moment est bien mal choisi, d'ailleurs, pour une telle demande : en 1795, les galeries du Louvre vont être à leur tour débarrassées de leurs occupants.

La vieillesse arrive, cependant, avec les infirmités. Le 20 prairial an VIII, il écrit à son neveu Germain-Augustin que la maladie l'oblige souvent à rester les bras croisés, ce qui est pour lui un chagrin de plus, car il ne peut se dispenser de travailler :

La Réunion du Boulevard (vers 1760).
Peinture (0,80×0,64). — Musée de Perpignan.

« Il y va de la vie, ajoute-t-il ; il n'y aura point pour moi d'intervalle entre le travail et la mort » ; sa femme s'épuise à le soigner et lui donne bien de l'inquiétude. Quatre ans plus tard, dans une pétition datée de l'an XII, il écrit encore : « J'ai soixante-sept ans, il y en a cinquante que je travaille ; aussi ma santé est fort altérée et je suis tous les ans six mois sans pouvoir sortir de chez moi, ce qui me met dans une situation vraiment fâcheuse. J'avais une modeste fortune, fruit de l'ordre et de l'économie, mais que j'ai entièrement perdue par l'effet de la Révolution ».

Ce sont les portraits qui permirent au vieil artiste de trouver le pain de ses dernières années ; mais quels portraits ! et combien différents de ces aimables médaillons qu'autrefois il enlevait de verve d'après les crayonnages de Cochin ou les siens propres, de ceux dont il refaisait en se jouant, « dans le genre de l'auteur qui les avait commencées », les têtes manquées par Lalive de Jully, de ceux qu'il préparait à l'eau-forte pour Fessard, Tilliard, de Longueil, Helman et d'autres ! Aux contemporains illustres de l'ancien Régime, hommes de guerre, hommes d'État, hommes de lettres, savants, artistes, amateurs, qu'on lui reconnaissait le don de faire toujours ressemblants, succèdent les correctes, les glaciales effigies des rois et empereurs, depuis Pharamond jusqu'à Napoléon Ier, et celles des auteurs classiques, les unes et les autres destinées à illustrer les éditions d'Antoine-Augustin Renouard, — Renouard, sa Providence en ces temps de détresse.

Le 1er mai 1807, il fait son testament, renouvelant à sa femme dans les termes les plus touchants la donation pleine et entière de tout leur avoir, en témoignage de tendre affection et en dédommagement des peines et inquiétudes que sa mauvaise santé lui a causées. Et il meurt le 9 novembre suivant, dans le logement de la rue des Prouvaires qu'il occupait depuis 1784, à deux pas de celui où Gabriel était mort en 1780 et Charles-Germain en 1786. Je ne sais où les Goncourt ont pris qu'il avait dû se défaire des beaux livres, des exemplaires uniques, qui formaient son petit cabinet. En tout cas, il avait conservé malgré vents et marées une bonne partie de ses collections, et ce fut leur vente, en 1808, qui permit à sa veuve de s'assurer un modeste avoir pour les six années qui lui restaient à vivre.

Le catalogue, dressé avec soin par le peintre et graveur Regnault-Delalande et précédé d'une notice biographique sur Augustin, décrit 343 numéros, la plupart comprenant plusieurs pièces vendues par lots. Les enchères nous sont connues ; Bocher les a publiées d'après un catalogue annoté. On se doute qu'elles ne sont pas très élevées : 1808, mauvaise année pour disperser une collection uniquement composée d'œuvres d'art du XVIIIe siècle!

Le plus beau prix des peintures, 160 francs, est celui d'un tableau de François Lemoine à sujet religieux ; mais on peut avoir un Fragonard pour 7 fr. 50. Les dessins encadrés ou en feuilles sont à l'avenant : *Vénus et l'Amour*, cette grande page aux trois crayons mêlés de pastel, dont une citation latine, *suspensus in oscula matris*, com-

mente si heureusement le titre, cette pseudo-mythologie, où, croyant reconnaître le visage qui se détourne, on doute si l'auteur n'a pas, ici encore, pris sa femme pour modèle de la déesse au corps flexible et voluptueux, *Vénus et l'Amour*, un des chefs-d'œuvre d'Augustin dessinateur, atteint tout juste 34 fr. 50. Les estampes trouvent davantage d'amateurs : certaines pièces isolées, en états exceptionnels, comme la *Sainte Famille* d'Edelinck, l'*Auguste III* de Balechou, le *Louis XVI* de Bervic, montent à 287, 288 et 284 francs. On paraît rechercher aussi les recueils de gravures (galeries de tableaux collections d'antiques et de médailles) et les voyages (le *Voyage pittoresque* de Saint-Non, 601 francs). En revanche, un œuvre d'Augustin, un œuvre extraordinaire, comprenant 988 pièces, dont 532 portraits, et 400 épreuves d'états, n'est poussé que jusqu'à 924 francs, et la réunion de planches gravées, dispersées ensuite, n'intéresse personne. Parmi les quelques sculptures et objets d'art, une statuette de femme nue, en bronze, sans autre désignation, se vend 300 francs; c'est le plus beau prix. Enfin, plusieurs instruments de musique, trois violons, dont un de Crémone, décrit séparément (101 francs), une poche, une basse, une guitare, rappellent ce que Regnault-Delalande dit, dans sa notice, de la « grande facilité » d'Augustin pour la musique. Tout cela demandait six vacations (4-9 avril), qui produisaient une quinzaine de mille francs.

Maintenant, veut-on savoir quel fut l'artiste le plus maltraité de la vente, celui dont les œuvres se donnèrent littéralement pour rien ? C'est Gabriel de Saint-Aubin. Une peinture de lui, *le Pouvoir de l'Amour*, projet de plafond : 5 francs ; treize esquisses peintes : ensemble, 15 fr. 60. Un grand dessin colorié, — cette chose inouïe : *le Salon de 1767* ! — est payé par quelque fou 76 francs tout encadré ; mais 142 dessins, plus un grand recueil, plus 13 portefeuilles ou volumes, plus 14 catalogues de ventes ornés d'illustrations marginales, n'atteignent pas même cent francs au total ; exactement 87 fr. 10.

Or, en 1808, Germain pouvait être oublié, Augustin pouvait être démodé ; chacun d'eux avait eu son heure. Gabriel, non. Guère prisé de son vivant et point du tout après sa mort, il allait attendre encore près d'un demi-siècle que justice fût rendue à l'œuvre, singulière en tous ses aspects, dont on va maintenant faire le tour[1].

1. Ouvrages a consulter. — En attendant la bibliographie détaillée des Saint-Aubin que l'on donnera au t. II du présent ouvrage, on trouvera les références bibliographiques indispensables dans le *Catalogue de l'Exposition des Saint-Aubin*, organisée en 1925 par la Société artistique des amateurs, catalogue rédigé par Émile Dacier et Ed. Girod de l'Ain (p. 21-26).

On aura l'essentiel de ce qui concerne ces artistes dans *l'Art du XVIII^e siècle* des Goncourt (éd. in-4° de Quantin, illustrée ; éd. in-18 de Charpentier ou de Flammarion), et dans *les Saint-Aubin* de A. Moureau (coll. « les Artistes célèbres », 1894, gr. in-8°, fig. et pl.).

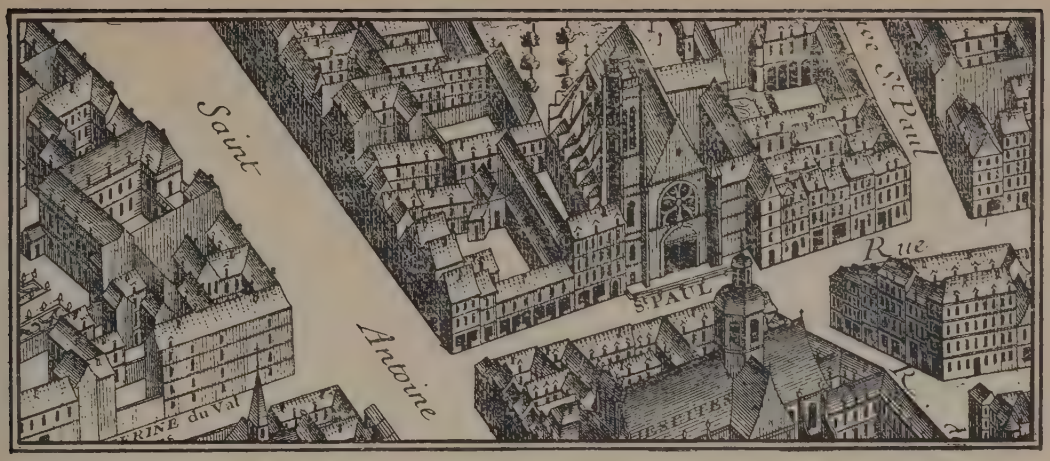
Les notes de Charles-Germain sur sa famille, insérées dans le *Recueil de plantes* et complétées

après la mort du brodeur, ont été publiées à la fin du *Catalogue de dessins originaux... composant la collection de M. Hippolyte Destailleur* (vente des 26 et 27 mai 1893), p. 61 et ss. Une autre version de ces notes généalogiques et notices biographiques, avec variantes, se trouve dans une plaquette de V. Advielle : *Renseignements intimes sur les Saint-Aubin, dessinateurs et graveurs, d'après les papiers de leur famille* (dans *Mémoires lus à la réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1896) ; la publication est faite d'après une copie appartenant à Mme Beauvisage, née Tardieu, et accompagnée de nombreux documents nouveaux, actes d'état civil, lettres, etc. C'est aussi à la vente Destailleur de 1893 qu'est passé le recueil connu sous le nom de *Livre des Saint-Aubin* ; il est décrit en détail au catalogue sous le nº 111.

Sur Charles-Germain lui-même, on a peu de choses. En dehors des ouvrages généraux mentionnés ci-dessus, citons : *le « Recueil de plantes » de Germain de Saint-Aubin* (1721-1786), par A. Moureau, dans *l'Art*, 1903, p. 73 et 129, 1 fig. Le *Recueil de plantes* et le *Livre de caricatures* de cet artiste ont passé à la vente Destailleur de 1893 et sont décrits au catalogue, nos 124 et 125. A la fin du chapitre suivant, on trouvera son baptistaire, inédit jusqu'à présent. Son inventaire après décès est résumé par V. Advielle, *op. cit.*, p. 14.

Sur Augustin, l'ouvrage capital est celui d'Emmanuel Bocher au t. V de ses *Gravures françaises du XVIIIe siècle, ou Catalogue raisonné des estampes, vignettes, eaux-fortes ... de* 1700 *à* 1800 (1879, in-4º). On peut citer aussi : *le Graveur Augustin de Saint-Aubin et la Bibliothèque du Roi*, par H. Maïstre, dans le *Bull. du bibliophile*, 1901, p. 553 ; et *Deux portraits d'Augustin de Saint-Aubin : « la Baronne d'Andlau » et « la Marquise de Montesson »*, par G. Schéfer, dans le *Bull. de la Soc. de l'hist. de l'art français*, 1907, p. 95.

Pour Gabriel, on donnera la bibliographie indispensable à la fin de chacun des chapitres suivants.



CHAPITRE II

ENTRE L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET L'ACADÉMIE DE SAINT-LUC

Dès le début, les notes biographiques de Charles-Germain de Saint-Aubin montrent leur utilité : le baptistaire de Gabriel n'ayant pas été retrouvé, c'est par les seuls renseignements du *Recueil de plantes* que l'on connaît la date de sa naissance : 14 avril 1724. Mais on ignore où Gabriel-Germain et sa femme, ses père et mère, étaient alors domiciliés.

Lors de la naissance de leur premier enfant, le 17 janvier 1721, ils demeuraient sur la paroisse Sainte-Marguerite. Ensuite, on les perd de vue pendant dix ans. Quittèrent-ils Paris ? Ce n'est pas à croire. Même dans sa biographie personnelle, Charles-Germain ne fait aucune allusion à un déplacement de ce genre, et d'autre part, les lacunes de l'ancien état civil parisien sont tellement considérables que l'absence de baptistaire pour Gabriel, né en 1724, et pour Catherine-Louise, née en 1727, ne prouve absolument rien. Tout ce que l'on peut dire, c'est qu'entre 1721 et 1731, Gabriel-Germain et sa famille quittèrent le faubourg Saint-Antoine et vinrent s'installer, pour de longues années, dans la rue Saint-Antoine, sur la paroisse Saint-Paul.

Ils y habitaient le 20 mars 1731, date fournie par le baptistaire de leur troisième fils,

Louis-Michel. Ils s'y trouvaient toujours le 3 juin 1736, comme en témoigne le baptistaire du quatrième, Augustin. Vingt ans plus tard, c'est encore cette adresse que donne l'acte de décès de Gabriel-Germain, le 2 mars 1756. Catherine Imbert ne survécut que peu de mois à son mari et, quand elle mourut, le 14 décembre suivant, elle n'avait pas quitté la paroisse Saint-Paul, mais elle était allée demeurer rue Vieille-du-Temple.

Ainsi nous est connu le quartier dans lequel a grandi Gabriel : l'ancien quartier d'artisans situé entre la rue Vieille-du-Temple à l'ouest et les fossés de la Bastille à l'est, entre le quartier Saint-Paul au sud et celui du Marais au nord. Avec un peu d'imagination et quelques emprunts aux descriptions contemporaines, on pourrait en donner une belle reconstitution. Cela se faisait autrefois : quand on n'avait rien à raconter sur la jeunesse d'un artiste, ainsi qu'il arrive neuf fois sur dix, on se rattrapait avec la description de son milieu et l'on s'attachait à en caractériser le pittoresque, — comme si tous les quartiers de Paris n'avaient pas alors regorgé de pittoresque, comme si un enfant avait besoin de ce que les grandes personnes appellent de ce nom pour s'intéresser au spectacle de la vie !

Il faut le dire tout de suite : l'homme qui nous occupe a vécu cinquante-cinq ans, et tout ce que nous savons de ses vingt-trois premières années tient en deux lignes écrites par son frère : « Il montra dès sa plus tendre jeunesse un goût décidé pour l'étude. Toujours sérieux, il apprit de bonne heure à dessiner chez Sarrazin, fameux copiste ». Cela ne va pas très loin. Et qui est Sarrazin ? On l'ignore. A peine si les dates permettent de penser à un Jean-Baptiste Sarrazin, peintre, reçu à l'Académie de Saint-Luc, en 1745, professeur de géométrie, architecture et perspective, plus tard spécialisé dans la décoration théâtrale ? Pourtant, on aurait grand désir de croire que c'est ce J.-B. Sarrazin qui débrouilla le garçon. Un état de paiement fait à Michel-Ange Slodtz en 1763 nomme, parmi les artistes ayant aidé le dessinateur du Cabinet du Roi dans ses travaux à Fontainebleau, un Sarrazin et un Saint-Aubin, — Gabriel, peut-être, dont on connaît un projet de décor de théâtre dessiné pour Slodtz. Et d'autre part, sans même faire état de cette rencontre, ne faut-il pas voir l'influence d'un maître à la fois peintre et architecte dans la direction prise tout d'abord par l'élève, direction dont on n'a pas remarqué jusqu'ici ce qu'elle a de singulier et d'inattendu ? En effet, lorsque l'on trouve son nom cité pour la première fois, Saint-Aubin a vingt-trois ans, et il est, non pas élève à l'Académie royale de peinture, comme on aurait pu le croire, mais professeur à l'École des arts de Jacques-François Blondel.

Dès 1742, Blondel avait conçu le projet de rassembler dans un seul établissement toutes les connaissances pouvant favoriser l'avancement des jeunes gens désireux de s'appliquer à l'architecture. Après une première tentative infructueuse, il obtint l'autorisation de l'Académie d'architecture le 6 mai 1743 et il ouvrit, rue de la Harpe, cette École des arts à laquelle il allait consacrer jusqu'à sa mort, en 1774, une grande part de son activité.

Vue du Boulevard (vers 1760).
Pierre noire, lavis et aquarelle (0,370×0,535). — A M. Frits Lugt, Martensdijk.

Le 16 juin 1747, à la séance inaugurale de son deuxième cours public, Blondel prononça un *Discours sur la manière d'étudier l'architecture et les arts qui sont relatifs à celui de bâtir* ; il le publia en brochure la même année, suivi de l' « ordre des leçons », ou, si l'on préfère, du programme des cours. Dans le cycle complet d'études qu'il prévoyait, il se réservait la partie fondamentale : l'architecture et le dessin. Pour le reste, il avait fait appel à divers « hommes habiles dans toutes les parties qui ont relation avec l'architecture » : les mathématiques, la théorie des fortifications, le modelage, la coupe des pierres, etc. Parmi eux, « M. de Saint-Aubin, peintre », était chargé d'enseigner, les mercredi, jeudi et samedi de chaque semaine, de 3 à 8 heures, « les principes et les proportions du corps humain ; les parties de l'Histoire nécessaire pour parvenir à placer avec choix les attributs, les allégories convenables au palais des rois, aux édifices sacrés, aux maisons de plaisance, bâtimens publics, fêtes, etc. ; ensemble, les Animaux, le Paysage, et tout ce qui peut donner de la liberté et animer le génie ». Vaste programme pour un professeur de vingt-trois ans !

Charles-Germain écrit que son frère « professa longtemps » dans la nombreuse école de Blondel. Pendant combien de temps ? On ne sait. En tout cas, il y était dès 1747 et, dix ans plus tard, il figure encore sur l'ordre des leçons que publie l'*État de Paris* de Jèze. Mais, entre ces deux dates de 1747 et 1757, des événements de grande importance étaient survenus dans la vie du professeur à l'École des arts. Ce professeur, chose étrange, était devenu élève à son tour : il s'était fait inscrire à l'Académie royale de peinture et il avait pris part pendant plusieurs années aux concours traditionnels.

Il a vingt-six ans quand on relève son nom pour la première fois sur les registres de l'Académie. Non sur le registre des élèves, — le plus ancien qui nous soit parvenu ne remonte pas au delà de 1758, — mais sur celui des procès-verbaux. Dans la liste des récompenses décernées à la fin du quartier de juillet 1750, il est porté comme ayant obtenu un second prix, derrière le sculpteur Buteux. Aucun renseignement complémentaire ; on ne sait ni depuis combien de temps il est inscrit à l'Académie, ni quel est son « protecteur ». Ici, Germain nous aide un peu : « Il suivit longtemps l'Académie royale, écrit-il de son frère. Il se contenta des conseils de MM. Jeaurat et Boucher ». A ces deux noms, un contemporain ajoute celui de Colin de Vermont, ce neveu de Rigaud, formé par Jouvenet, qui travaille encore dans la tradition du XVII^e^ siècle. D'autre part, le premier dessin daté que l'on ait de lui le montre, dès 1747, très renseigné sur ce qui se passe dans les milieux académiques : c'est une allégorie sur le « concours » institué cette année-là par le roi entre onze peintres d'histoire, en vue de la décoration des nouveaux appartements de Versailles; or, au nombre des artistes désignés par la Direction des Bâtiments, se trouvent les trois maîtres de Saint-Aubin : Boucher, Jeaurat et Colin de Vermont.

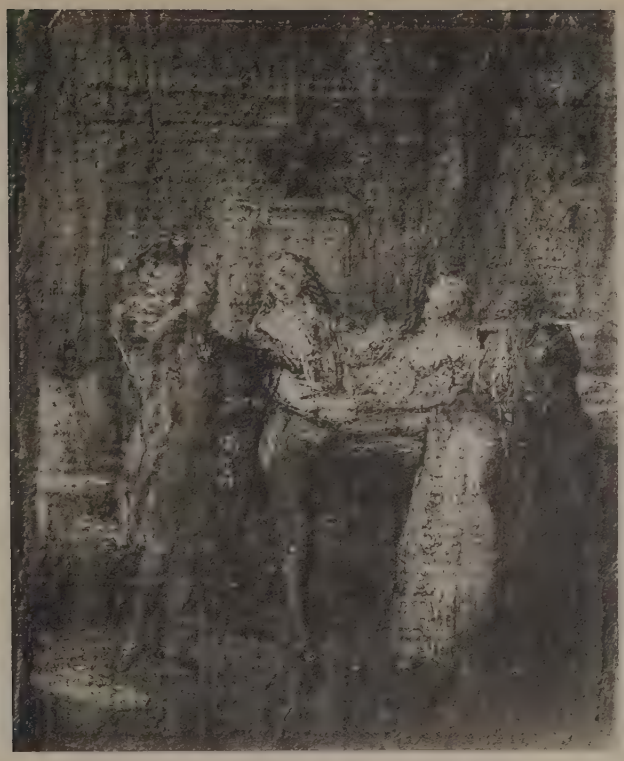
D'abord, l'influence de Boucher prédomine. Elle est visible dans *le Lever du jour*, composition destinée pour quelque trumeau ou dessus de porte, signée du nom de

l'artiste et qui paraît la plus ancienne de ses peintures actuellement connues. Sur une cime éclairée par l'aurore, le dieu du Jour s'éveille entre les bras de la Nuit ; il se dresse à demi et, ramenant un voile sur le corps de la déesse, il lui montre le chemin des ombres où son char va l'emporter. D'un côté, un paysage se devine, encore indistinct sous les premières lueurs de l'aube ; de l'autre, la lune descend parmi les nuages. Une douce lumière baigne les chairs nacrées aux ombres bleues et, sauf le rouge éclatant d'une draperie qui ceint les reins de Phébus, la composition n'est que demi-teintes harmonieuses. Jamais Saint-Aubin ne s'est montré plus fidèle à la formule de Boucher que quand il a déroulé la gracieuse arabesque de ces deux corps demi-nus. Aussi, quoique l'œuvre ne soit pas datée, son inspiration, la simplicité de son arrangement, la fraîcheur de sa facture donnent à penser qu'elle remonte à l'époque où l'artiste fréquentait l'Académie royale.

Du même temps sont aussi quatre peintures aujourd'hui perdues, dont on connaît les dates et dont on peut se faire une idée par des gravures ou des dessins : *le Triomphe de l'Amour* (1752-1753) ; *Réconciliation d'Absalon et de David* (1752) ; *Laban cherchant ses dieux* (1753) ; *Mathathias* (1754). Si la première, exécutée par l'auteur en dehors de l'école, révèle de nouveau l'influence de Boucher, les trois autres ne sont que la traduction de ces sujets de concours dont la Bible et l'Histoire ancienne fournissent les thèmes inépuisables. A peine séparées par deux ans d'intervalle, elles présentent sous un double aspect la manière de l'artiste à ses débuts.

Le Triomphe de l'Amour était un projet pour un plafond qui ne fut jamais exécuté. Sans doute fit-il naître de grandes espérances. En tout cas, il semble avoir été fort prisé de tous les Saint-Aubin : Germain, parlant des peintures de son frère, a écrit que celle-ci « suffirait à sa réputation » et l'on peut en croire le mémorialiste de la famille, généralement peu prodigue d'éloges à l'égard de son cadet ; Augustin, âgé de 18 ans, l'a dessinée à l'encre sur une feuille comprise dans le *Livre des Saint-Aubin* ; enfin, ayant conservé cette œuvre de jeunesse, Gabriel l'estimait assez pour l'envoyer, vingt-deux ans plus tard, au Salon de l'Académie de Saint-Luc de 1774. Elle appartenait encore à la famille de l'auteur quand elle figura, en 1783, au Salon de la Correspondance. On la rencontre une dernière fois en 1808, à la vente après décès d'Augustin. Depuis lors, on ignore ce qu'elle est devenue.

Qui retrouvera cette grande esquisse, haute de 0 m. 97 sur 1 m. 29 de largeur, bordée de rinceaux de rocailles et de guirlandes de fleurs ? Qui reconnaîtra, vers le centre, ce petit amour vainqueur, que les Goncourt ont montré, « le pied sur des couronnes et tenant une flèche comme un bâton de commandement, et autour duquel se silhouettent des corps de femmes nues au milieu d'envolées de colombes ; sur le champ du plafond, épandus, une trentaine d'amours, dans tous les renversements, les raccourcis, tous les mouvements de grâce des corps enfantins, et apportant aux pieds du petit dieu vainqueur les attributs des autres divinités ? » Oui, qui retrouvera cette



L'Arrestation (1770).
Peinture (0,117×0,096). — A M. Henri Delacroix.
L'Assemblée au Concert.
Peinture (0,095×0,120). — A M. le Comte A. Niel.

« composition de 25 figures, d'une bonne couleur et d'une touche franche et libre », comme la décrit le catalogue de la vente d'Augustin ? L'identification sera facile, car, outre la réduction donnée par ce dernier dans le *Livre des Saint-Aubin*, il en existe un très beau et très grand dessin préparatoire, dû à Gabriel lui-même, — une page bien précieuse, non seulement parce que, datée de 1752, elle est parmi les premières œuvres que nous ayons de l'artiste, mais aussi parce que, très terminée, reprise à la plume et lavée d'encre et de bistre, elle révèle un dessinateur déjà en pleine possession de sa maîtrise, déjà reconnaissable à la sinuosité de sa ligne et à l'accent de son trait. En même temps, elle frappe par une maladresse de l'arrangement, par une incapacité à ne dire que l'essentiel, que l'on pourrait croire le fait d'un débutant, si l'on ne les retrouvait à toutes les époques de sa vie, dans toutes ses compositions de quelque importance.

Le dessin du *Triomphe de l'Amour* date de 1752. Cette même année, Saint-Aubin est classé deuxième sur la liste des élèves admis à concourir pour le grand prix de peinture ; le premier nommé est Corrège, un peintre qui ne justifiera point son nom prédestiné. Les concurrents ont le choix entre deux sujets : *Jéroboam sacrifiant aux idoles* et *Réconciliation de David et d'Absalon*. Adieu les vols de colombes et les cabrioles de *putti* ! L'élève de Boucher s'attaque au deuxième des sujets imposés. Comme il a de l'école, il rassemble dans un morceau conçu selon la meilleure tradition académique tout ce qu'il a recueilli de poncifs vénérables : Absalon agenouillé au pied du trône de son père; un officier en casque et cuirasse, debout, d'un côté; de l'autre, un vieillard barbu, assis à contre-jour ; un groupe de soldats à l'arrière-plan à droite, dans la lumière ; une femme et un vieillard dans la pénombre, à gauche. En vérité, il n'a rien oublié.

Cependant, un peintre, de huit ans plus jeune que lui et qui travaille depuis quelque temps avec Boucher sans être élève de l'Académie, participe également au concours de 1752 : c'est Fragonard. Il traite le premier sujet, *Jéroboam sacrifiant aux idoles* avec tout son brio méridional, toute la fougue de ses vingt ans, et remporte d'emblée le prix devant Monnet. On peut encore juger des qualités de sa peinture, tandis que la *Réconciliation de David et d'Absalon* ne nous est connue que par une eau-forte de son concurrent malheureux.

En 1753, Monnet, Brenet, Saint-Aubin et Perronet sont admis dans cet ordre à l'épreuve définitive du grand prix, jugée le 31 août. Ils ont à représenter *Nabuchodonosor faisant crever les yeux à Sédécias, roi de Jérusalem, et massacrer ses enfants*. Saint-Aubin est classé second, derrière Monnet.

Le 6 octobre de la même année, a lieu le jugement des esquisses présentées au concours pour une place à l'École royale des élèves protégés. Sur les cinq candidats, Saint-Aubin, Brenet et Renou sont retenus dans cet ordre. « Lesdits élèves exécuteront le sujet de leurs esquisses, qui est le moment que Laban cherche ses idoles », lit-on dans

les procès-verbaux de l'Académie. Avec ce sujet qui n'ouvre guère d'horizons à la fantaisie, sujet rebattu, encore traité par Jeaurat au Salon de 1737 (Jeaurat, l'un des maîtres de Saint-Aubin), c'est Brenet qui l'emporte ; et pour se consoler de ce nouvel insuccès, Gabriel en est réduit à accrocher dans sa chambre, où il restera jusqu'à sa mort, le tableau refusé, et à le graver, l'année même du concours. Quand on se rappelle que cette année est celle de la *Vue du Salon du Louvre*, on ne peut se défendre d'un sourire à ce rapprochement. Non que la composition du *Laban* soit plus mauvaise qu'une autre : on y voit le patriarche, debout près de Jacob et fort enturbanné comme lui, reprocher à sa fille Rachel de lui avoir dérobé ses idoles ; un homme, au premier plan à droite, fouille dans un coffre et trois jeunes femmes, à gauche, composent avec Rachel un joli groupe, sur lequel on devine que l'auteur s'est arrêté avec complaisance. Bon morceau, encore une fois, agréablement composé, et même relevé de force détails visant à la couleur locale. Mais entre cette correcte évocation d'une scène biblique et l'étonnante petite estampe où l'esprit de toute une époque est à jamais fixé, quel abîme !

Au concours pour le grand prix de peinture de 1754, l'artiste arrive pour la troisième fois à l'épreuve finale, et en tête du classement. Le sujet ? Le procès-verbal de l'Académie dit simplement : *Mathatias*, et l'inventaire après décès du peintre : *le Courage de Mathatias*. Sans doute faut-il voir un souvenir de ce concours, soit dans un « dessin colorié » passé en vente en 1767 et intitulé *la Générosité de Mathatias*, soit dans un croquis à la plume, relevé d'aquarelle et de gouache, représentant *Mathatias renversant les idoles et massacrant les prêtres*, qui appartint aux Goncourt. Peu importe, d'ailleurs, ce sujet d'histoire n'ayant pas été moins fatal au peintre que les deux précédents : l'Académie désigna Chardin le fils ; Saint-Aubin ne fut même pas classé.

Tant d'échecs successifs étaient bien de quoi le décourager. A mesure qu'il prenait de l'âge et qu'il se voyait distancé par de plus jeunes que lui, il perdait l'espoir de jamais cueillir les lauriers académiques. Il renonça au concours. « Quelques préférences injustes lui firent abandonner l'idée d'aller à Rome », écrit son frère. S'il faut s'en réjouir ou le regretter, nul ne peut le dire, parce que nul ne sait ce que Rome eût fait d'un talent comme le sien. Pourtant, lorsque les Goncourt supposent qu'il y serait devenu un peintre dans le genre de Subleyras, ils oublient que le voyage d'Italie n'a jamais été funeste aux artistes originaux ; pour prendre un exemple contemporain, la carrière de Fragonard en est la preuve. Or, dans le même temps que Saint-Aubin s'évertuait à peindre les « grands sujets » imposés par l'Académie, il commençait aussi à graver. Que dis-je ? il commençait ! A ne considérer que les pièces datées, il avait, à trente ans et en l'espace de cinq années (1750-1754), fait paraître une douzaine d'eaux-fortes. Sans doute, on rencontre dans ce nombre quelques solennelles histoires bibliques reproduisant ses morceaux de concours, quelques allégories compliquées ;

mais on y trouve surtout de ces estampes de mœurs d'une observation si directe et en même temps d'une facture si personnelle qu'elles ne seront jamais surpassées par leur auteur, — des pièces comme *le Bœuf gras, la Foire de Bezons, les Nouvellistes* et cette *Vue du Salon du Louvre en 1753* dont les Goncourt ont pu dire en toute vérité qu'elle est « la petite merveille de Gabriel et la planche d'art par excellence du XVIII^e siècle ». Comment croire que le voyage d'Italie eût pu avoir raison d'un tempérament aussi vigoureux ?

Pour s'en tenir aux faits, il faut bien reconnaître que, tout attiré qu'il fût vers d'autres recherches et d'autres expressions, Gabriel avait pris fort à cœur sa réussite aux concours de l'Académie. Déçu dans ses espérances, il resta quelque temps sous le coup d'un insuccès qui bouleversait sa vie. Désormais, pour reprendre encore les notes de Germain, « il négligea la peinture et se livra à plusieurs genres de connaissances ».

Pas tout de suite, pourtant. En 1756, quand il signe l'acte d'inhumation de son père, il se qualifie toujours de peintre. En 1758, on le trouve encore mentionné sur un registre de l'Académie et, qui plus est, sur un registre d'élèves : « Saint-Aubin, P., G. P., rue du Chantre, ché le Péruquier au coin ». Il a trente-quatre ans alors, et l'on peut se demander à quel titre il est là, entre Adam le jeune, le sculpteur, et Aveline, le graveur, tous deux agréés à cette date ; peut-être le grand prix dont il est fait état, bien qu'en réalité il n'ait obtenu que le deuxième, lui vaut-il une situation particulière ? En tout cas, il ne perd pas le contact avec l'Académie, et peut-être songe-t-il à s'y faire agréer, afin de pouvoir participer aux Salons. Retenons aussi son adresse : la rue du Chantre commençait rue Saint-Honoré pour aboutir sur la place du Louvre, à l'angle de cette rue Jean-de-Beauvais où l'artiste devait avoir son logis pendant au moins les dix dernières années de sa vie.

Il donne des leçons de peinture. Parmi les tableaux figurant à l'exposition de la Jeunesse, sur la place Dauphine, le jour de l'octave de la Fête-Dieu de 1762, *l'Avant-Coureur* remarque ceux de « M^lle Dugée, élève de M. de Saint-Aubin » : « Son genre paraît être l'agréable, note le critique ; tous ses tableaux sont pleins de grâce, son coloris a beaucoup de fraîcheur et sa composition est pleine d'intelligence » (28 juin 1762).

Il continue de professer chez Blondel, et c'est comme « architecte » qu'il signe au contrat de mariage d'Augustin, le 15 novembre 1764.

Plus tard, il se tournera vers l'Académie de Saint-Luc, asile de tous les indépendants, de tous les indisciplinés, de tous les mécontents. Il s'y fera recevoir par un tableau d'histoire, participera à son exposition de 1774, y deviendra adjoint à professeur et prendra son rôle fort au sérieux : au bas d'une demi-douzaine de croquis d'hommes nus, debout sur une table, les bras en l'air, on lit ceci, de la main du dessinateur : « Modelles essayés par nous, officiers de l'Académie, le 10 août 1774, depuis midi ». Il restera l'un des plus fidèles tenants de l'ancienne Communauté des peintres jusqu'à

sa suppression en 1776 et même au delà. Longtemps après sa mort, un libelle du temps de la Révolution, *les Pantins des boulevards*, nommera Saint-Aubin, « dit Mâchoire d'ébène », parmi les plus déterminés polissons « de l'engeance lucaine », les plus fieffés garnements « de la volière des oiseaux de l'Académie de Saint-Luc ».

Mais tout cela n'est que l'aspect, si l'on peut dire, officiel de son activité, — la plus petite part de sa vie. Le reste du temps, il suit les cours, les expériences, les Salons, les ventes, les théâtres, visite les monuments et les galeries de tableaux, court les cérémonies, les réjouissances populaires, fréquente les cafés à parlottes et les réunions de jardins publics ; et alors, ne peignant et ne gravant plus que par caprice, il se met à dessiner, à dessiner sans relâche, dissipant son talent en une innombrable suite d'études de mœurs, d'histoire, d'allégories, de paysages, de monuments, — extraordinaire amas de documents qu'on aime tels qu'ils sont, car ils sont exquis, mais d'où ne sont point sorties autant d'œuvres achevées qu'on le souhaiterait. Son insatiable curiosité, son désir de tout voir et de tout savoir ont causé à l'artiste un tort irréparable. D'une part, doué d'une belle mémoire, « il parlait hardiment, à la satisfaction même des professeurs dans différentes sciences », et pour le reste, il semble avoir été le plus irrésolu des hommes, tantôt incapable de mener une œuvre à bonne fin, tantôt ne trouvant jamais cette œuvre assez parfaite, la reprenant et la remaniant sans cesse, jusqu'à la gâter par ses retouches. Il partage avec d'autres cette infortune d'avoir rencontré dans l'excès de ses connaissances et de son désir de connaître un obstacle à la complète expression de son génie.

Pourtant, ses dessins, dont le nombre est grand et qui sont tous intéressants, même les plus sommaires, ses eaux-fortes, dont plusieurs sont célèbres à juste titre parmi la production d'une époque où les estampes célèbres ne se comptent pas, ses illustrations marginales, — une part de son œuvre qui n'est qu'à lui, — ont fait à Gabriel de Saint-Aubin une place enviable au premier rang des petits maîtres du XVIII^e siècle. On peut croire qu'il aurait souhaité d'être aussi jugé sur ses peintures; or, ses peintures, les historiens ont été fort longtemps avant de s'en occuper, et pour cause : il ne nous est parvenu qu'un très petit nombre d'entre elles, et la plupart ont été remises au jour à une date si récente que ses précédents biographes, les Goncourt et Adrien Moureau, ne les ont point connues. Je sais bien que, par un revirement qui n'est pas sans exemple dans l'histoire de la curiosité, l'œuvre peint de Gabriel de Saint-Aubin, naguère encore d'une si grande pauvreté, s'est étrangement accru depuis quelques années. Fortune de nouveau riche, rapidement faite, mais peu sûre. Étant donné d'une part la diversité de facture de l'artiste et de l'autre la vogue dont il jouit, on prend l'habitude de proposer son nom pour maints tableaux de mœurs que l'on répugne à cataloguer comme anonymes. On est allé jusqu'à lui donner, à lui dont rien ne permet de croire qu'il se soit jamais éloigné de Paris, une *Vue d'Abbeville*. Encore un peu, et on le verra travailler à Rome ou dans les Flandres !

La Guinguette, Divertissement pantomime, du Théâtre Italien, Composé par le [illegible]
Dedié à Monseigneur le Duc de la Valiere Pair et Grand Fauconnier de France [illegible]
Par son très humble et très obéissant Serviteur Basan

Ballet dansé au Théâtre de l'Opera, dans le Carnaval du Parnasse). Acte IIe
Dedié à Monseigneur le Duc de la Valiere Pair et Grand Fauconnier de France, Chevalier des Ordres du Roy
de la Province de Bourbonnois et Capitaine des Chasses
Par son très humble et très obéissant Serviteur Basan

La Guinguette.
Le Carnaval du Parnasse.
Gravures de F. Basan (chacune : 0,283×0,352 sans la lettre).

On n'a pas ici à faire la critique de ces attributions. Il s'agit seulement de retracer la carrière de Saint-Aubin peintre en n'utilisant que des documents sûrs ; par mesure de prudence, on écartera donc tout ce qui peut prêter à discussion. Aujourd'hui, sans parler des aquarelles et des gouaches, on ne possède pas moins d'une douzaine de peintures à l'huile de Saint-Aubin parfaitement authentiques. Si l'on y ajoute une vingtaine de tableaux dont les gravures ou les descriptions contemporaines permettent en quelque façon de suppléer les originaux perdus, on arrive à un ensemble suffisant pour jalonner la vie de l'artiste et connaître les directions vers lesquelles il s'est orienté tour à tour.

***

Dans le *Recueil de poésies* publié par Sedaine en 1761, on peut lire une épître dédiée par l'auteur « à M. G. d. S. A. », son ami. Elle est contemporaine de la période où Gabriel s'évertuait à la « grande peinture » et montre à quel point ceux qui le connaissaient regrettaient de le voir forcer son talent. Certes, il n'avait pas d'illusions sur les dispositions de l'artiste pour les tableaux d'histoire, celui qui lui écrivait gentiment :

Laisse tous ces héros d'Homère
Et l'histoire du vieux Laban
Et cette maligne commère
Qui ne veut point quitter ce banc
Où gisent les Dieux de son père.
Crayonne plutôt pour Cythère
Quelque sujet tendre et galant,
Un rien, une esquisse légère
Sur ce quarré de papier blanc...

Sedaine avait touché juste, et si désagréable qu'il fût d'entendre de telles vérités pour un jeune peintre ambitieux de briguer les honneurs académiques et bercé d'illusions par des succès d'école, ses sages avis, donnés en badinant, furent certainement écoutés. Sans doute est-ce pour une bonne part au « maçon-poète » que Saint-Aubin doit de ne pas avoir fait complètement fausse route.

Toutefois, pour être équitable, il faut aussi tenir compte de l'influence d'Étienne Jeaurat, dont Germain écrit que son frère reçut les conseils en même temps que ceux de Boucher. Son action semble avoir été bien plus profonde et durable que celle du « peintre des Grâces ». Si ce dernier développa chez l'auteur du *Triomphe de l'Amour* le sens d'une certaine élégance de la forme, reconnaissable surtout dans sa manière de traiter le nu, et peut-être aussi, conjointement avec Colin de Vermont, le goût de l'allégorie, en revanche c'est bien probablement Jeaurat qui le mit dans la bonne voie en lui ouvrant les yeux sur le spectacle de la rue.

Après avoir débuté dans la peinture d'histoire et donné simultanément, à partir de 1739, des scènes à la Chardin, Jeaurat s'était mis à exploiter un genre populaire, peu fréquent alors aux Salons de l'Académie et d'ailleurs bien accueilli du public. Il fut pendant un temps, pour parler comme Diderot, « le Vadé de la peinture ». *La Place Maubert* ouvrit la série en 1753, avec une *Foire de village*; en 1755, c'est *l'Enlèvement de police* et *le Déménagement d'un peintre* ; en 1757, *les Écosseuses de pois de la Halle, le Carnaval des rues de Paris, la Conduite des filles de joie à la Salpêtrière*. Or il suffit d'un coup d'œil sur certaines des premières eaux-fortes de Saint-Aubin, *le Bœuf gras* et *la Foire de Bezons* par exemple, pour se convaincre de l'affinité de leurs sujets avec ceux que recherchait Jeaurat vers le même temps. Après cela, comment s'étonner si les premiers tableaux qu'on ait de lui, au lendemain de ses essais malheureux au concours de Rome, le montrent sous l'aspect d'un peintre de mœurs ?

La Galerie nationale de Londres possède depuis 1907 un de ces tableaux. Précédemment donné à Gillot, il fut reconnu alors pour l'original d'une composition gravée, anonyme, dont on ne connaît que l'état d'eau-forte, et en épreuves rarissimes. Celle que possède le Cabinet des Estampes de Paris est d'autant plus précieuse qu'une main contemporaine, — vraisemblablement celle du graveur Duclos, — y a inscrit à l'encre la date de la peinture, le nom du peintre et celui du graveur : *Gabriel de S^t^ Aubin pinxit, 1760* ; *Duclos aqua forti scul.* Il existe d'autre part une feuille de croquis d'après nature recueillis par Saint-Aubin en vue de ce tableau ; elle appartint aux Goncourt, et les auteurs de *l'Art du XVIII^e^ siècle* n'ont pas manqué de la rapprocher de la gravure de Duclos qu'ils intitulaient *la Parade du boulevard.*

C'est bien un aspect du boulevard, en effet, qu'a représenté Gabriel dans *la Parade*, l'année même où Augustin, son cadet, dessinait son *Tableau des portraits à la mode* et sa *Promenade des remparts de Paris*, popularisés par les estampes de Courtois. A la différence de son frère, Gabriel ne prétend pas embrasser le boulevard tout entier : il se contente d'en étudier un petit coin, encadré de beaux arbres, où la foule s'amasse devant une loge de bateleurs. La saynète est pleine de charmants détails : les promeneurs font cercle autour de l'estrade, les voisins se penchent à leurs fenêtres, un polisson grimpe à un arbre ; au centre, une soubrette s'approche au bras de son galant, oubliant le bambin qu'elle traîne par la main et qui enrage de ne rien voir ; l'homme qui a battu la caisse fait un somme à l'ombre, appuyé sur son tambour, tandis qu'au-dessus de lui, Arlequin et Crispin croisent le fer et se poussent de furieuses bottes pour attirer les badauds. C'est animé, joyeux, et d'un pittoresque du meilleur aloi, car il n'y a rien là que de pris sur le vif ; aisément peint, au surplus, dans une pâte riche et fraîche.

Il existe au musée de Perpignan, où elle est entrée en 1840 et où elle était cataloguée jusqu'en 1925 sous le nom de Lancret, une toile qui pourrait servir de pendant à *la Parade.* Dans cette dernière, on a l'aspect populaire du boulevard ; le tableau de Perpi-

gnan rappelle que le boulevard était aussi le rendez-vous des « personnes de qualité ». Ce sont gens du bon ton que ces hommes et ces femmes assis à gauche autour d'une table de café, sous les arbres, et ce couple en grands atours qui vient de descendre d'un carrosse et se pavane au beau milieu du trottoir ; à droite, deux petits Savoyards au bord de la chaussée, et plus loin le défilé des voitures.

Même facture et mêmes dimensions que *la Parade*, mêmes proportions des personnages, mêmes dispositions de la mise en page, tous ces arguments et d'autres encore en faveur de l'attribution à Saint-Aubin sont confirmés par l'existence de deux morceaux qui lui appartiennent sans conteste et dont l'amalgame a fourni le sujet du tableau : d'une part, le couple central, dans une attitude différente, et le groupe de gauche, ramené vers le premier plan, se retrouvent sur une estampe anonyme dont on connaît une épreuve ainsi annotée de la main du graveur Duclos : *G. de Saint-Aubin pinxit, Duclos aquaf.* ; de l'autre, les deux mêmes personnages du milieu, avec la petite joueuse de vielle et son compagnon, et le défilé des carrosses, font trait pour trait le sujet d'un dessin de Gabriel. La soudure a été réalisée avec adresse. Pourtant, malgré son habileté, le peintre n'a pu donner à la composition le bel équilibre de la précédente. Elle se fût transformée du tout au tout s'il en eût supprimé la moitié supérieure, c'est-à-dire les frondaisons démesurées des arbres. On pourrait voir dans cette masse de feuillage, non seulement inutile, mais importune, un simple remplissage destiné à donner à *la Réunion du boulevard* la même hauteur qu'à *la Parade*, si l'on était sûr que celle-ci fût antérieure à celle-là. Or, les tâtonnements de l'auteur devant le sujet, — beaucoup plus proche que le précédent, ne l'oublions pas, des deux vues du boulevard dessinées à la même date par Augustin, — porteraient plutôt à croire le contraire : avant de se décider à fondre ensemble les deux compositions en hauteur dont on a parlé et dont l'une, celle gravée par Duclos, est déjà un tableau achevé, il en avait cherché une troisième dans un grand dessin aquarellé, très complet, très poussé, mais en largeur cette fois, c'est-à-dire dans le sens adopté par Augustin, et où il faut voir peut-être la première pensée de la *Vue du boulevard* de la vente Perronet de 1767. A ces détails près, qui ont l'intérêt de montrer un peintre encore soucieux de préparer ses tableaux en conscience par des études d'ensembles et de détails, — ce qu'il ne fera bientôt plus, — le problème n'a pas grande importance : antérieure ou postérieure à *la Parade*, qui est de 1760, *la Réunion du boulevard* est certainement très proche de cette date.

Ensuite, il faut attendre jusqu'en 1767 pour avoir quelques renseignements sur l'activité du peintre. Le 20 février de cette année-là, se faisait à l'hôtel d'Aligre la vente d'un certain Pierre Perronet ; elle comprenait, entre autres choses, des tableaux, des dessins et des eaux-fortes de Gabriel. Un tel ensemble donnerait à penser que le possesseur de tout cela entretenait avec notre artiste des relations particulières, et je me suis demandé si ce Pierre Perronet ne serait pas l'ancien camarade de Saint-

Aubin à l'Académie de peinture, comme lui et en même temps que lui concurrent malchanceux au grand prix ? A cette date de 1767, en effet, on ne voit pas bien un curieux collectionnant les Gabriel de Saint-Aubin. Quoi qu'il en soit, il y a là mentionnées des œuvres fort diverses, allant de la scène de mœurs et du paysage parisien à la nature morte, mais qui malheureusement n'ont laissé aucune trace. Tout ce qu'on peut faire est de les énumérer d'après le livret, à l'intention des chercheurs. C'est d'abord « un tableau sur bois, avec sa bordure, représentant six jeunes étudians occupés à dessiner d'après *la Renommée* de Coysevox, exécutée en marbre aux Tuileries » ; puis une toile, aussi avec sa bordure, « représentant le château-d'eau de la ville et une partie des boulevards, avec beaucoup de personnages » ; viennent ensuite sous le même numéro, plusieurs tableaux et copies non décrits ; et enfin deux études, l'une de raisins et l'autre d'une perdrix. Aucune dimension n'est donnée par le catalogue ; aucune enchère, aucun nom d'acquéreur ne nous sont connus.

Avec *l'Arrestation*, trois ans se sont écoulés. Cette minuscule toile marouflée porte, tracées à la pointe dans la pâte, la signature et la date de 1770. C'est une scène dramatique. Dans une chambre, un exempt vêtu d'un habit bleu, d'une veste et d'une culotte jaunes, met la main sur le bras d'un jeune homme debout au milieu de la pièce. Celui-ci, sans doute surpris au lit, a juste eu le temps de passer une culotte rouge. D'un geste suppliant, il désigne à l'exempt une jeune femme en déshabillé blanc, qui cherche à le retenir, tandis qu'une autre femme, en robe noire, pleure dans un mouchoir. Au-dessus d'une porte, au fond, l'on distingue un aigle noir à deux têtes ; à droite, un lit drapé de rideaux bleus ; de l'autre côté, une porte. Les personnages, ici décrits de gauche à droite, sont tous sur le même plan, et ce détail, avec un je ne sais quoi de symétrique dans le décor, fait penser que ce tableautin pourrait bien être inspiré de quelque souvenir de théâtre. Quant à l'exécution, c'est un régal : ce petit morceau, traité en esquisse, a été manifestement obtenu du premier coup : la spontanéité et la liberté de la touche, l'abondance et la fraîcheur de la pâte, tout le prouve. Jamais Saint-Aubin n'est revenu sur cette peinture, et dans de pareils cas il va jusqu'à l'excellent. Deux autres petites esquisses, d'un format aussi réduit que celui de *l'Arrestation*, une *Allégorie* et une *Assemblée au concert*, se recommandent pas des qualités analogues.

Avec trois dessins, « compositions et études », adjugés 6 livres en 1773, à la vente Tournier, *l'Académie particulière* et *l'Éducation maternelle*, dont on dira tout à l'heure le passage à l'hôtel d'Aligre en 1777, les peintures, dessins et gravures vendus par Pierre Perronet en 1767 sont sans doute les seules de ses œuvres que Saint-Aubin ait vu passer aux enchères. Il n'en vit pas non plus un grand nombre aux expositions : les Salons de l'Académie royale de peinture lui restaient interdits, puisqu'il n'était pas même agréé, et l'Académie de Saint-Luc vers laquelle il s'était tourné, alors à son déclin, n'ouvrait les siens qu'à de longs intervalles. Après celui de 1756, elle était restée en

Cl. Archives photogr. d'Art et d'Histoire.

L'Académie Particulière (1776).
Peinture (0,170×0,270). — Ancienne collection Jacques Doucet.

sommeil jusqu'en 1762 et après celui de 1764, jusqu'en 1774. Ce dernier, le seul auquel ait participé notre artiste, devait être, d'ailleurs, le suprême effort de l'ancienne Communauté des peintres et comme son chant du cygne.

Le livret ne mentionne pas moins de huit numéros sous le nom de l' « adjoint à professeur » Gabriel de Saint-Aubin, l'un d'eux représentant à lui seul plusieurs tableaux non désignés. La liste commence par *le Triomphe de l'Amour sur tous les dieux*, « plafond de 3 pieds de haut sur 4 de large » : c'est la peinture perdue de 1752-1753 dont il a été parlé précédemment. Vient ensuite *l'Ecole de Zeuxis*, ainsi décrite : « Ce vieillard est supposé au milieu de ses élèves et faisant une étude de guerrier pour un de ses tableaux ; c'est pourquoi le modèle tient une épée. Zeuxis dessine sur une peau, le papier n'étant pas encore en usage l'an du monde 3564 ». Cette peinture d'histoire, d'une si belle précision documentaire, est le morceau de réception de Saint-Aubin à l'Académie de Saint-Luc : elle figure à l'inventaire dressé lors de la suppression de cette Compagnie en 1776 ; depuis lors, elle n'a laissé aucune trace.

Le numéro suivant a pour titre : *Effet du tremblement de terre de Lisbonne*. C'est un grand morceau, peint sans doute après le tremblement de terre du 1er novembre 1755, ce désastre dont la violence et l'étendue extraordinaires émurent toute l'Europe. Il fut très remarqué à l'exposition. L'*Almanach historique, etc., des architectes, peintres et sculpteurs* de 1776 en donne la description, vante les figures « bien dessinées et bien senties » et constate « qu'un artiste intelligent peut éprouver et peindre l'effroi qu'inspire un événement terrible, quoiqu'il n'en ait été frappé que par le seul récit ». De son côté, Germain de Saint-Aubin cite également cette peinture avec éloge, mais non sans critiquer à son sujet la manie qu'avait son frère de retoucher constamment ses tableaux : « Un *Tremblement de terre à Lisbonne*, écrit-il, que les artistes, ses contemporains, ont vu avec plaisir, est devenu affreux par les additions et les corrections qu'il en a faites à plusieurs reprises ».

Le Tremblement de terre se trouvait encore en la possession de Gabriel au moment de sa mort, à côté de *Laban cherchant ses dieux* et du *Courage de Mathatias* : c'était comme une profession de foi. Il a disparu, de même que les numéros suivants du livret de 1774 : un sujet des *Contes* de La Fontaine, une *Fête de village* avec son pendant, dont le sujet n'est pas indiqué, *l'Amour maternel et filial* « représenté par une femme allaitant son enfant », enfin une *Jeune femme faisant réciter sa leçon à son petit garçon* que l'on verra passer en vente publique dès 1777. Peut-être le souvenir du premier de ces tableaux, tous de plus petites dimensions que les trois précédents, nous est-il conservé par une gravure anonyme, inachevée, datée de 1767, dont le sujet est tiré du conte de La Fontaine *l'Ermite*. C'est une jolie pièce, assez rare, que les catalogues désignent ordinairement sous le titre de *Frère Luce* : on y voit, en effet, ce personnage, assis à l'ombre d'un gros arbre et recevant la visite de deux villageoises ; la mère, agenouillée, désigne du doigt sa fille, debout et les yeux baissés, en racontant à l'ermite quels ordres une voix mystérieuse leur a donnés, la nuit précédente.

Parmi les tableaux non décrits au livret, les *Mémoires secrets* du 24 septembre 1774 signalent un *Portrait de M*lle *Dubois*, de la Comédie-Française, exposé depuis peu : « Elle est représentée en Melpomène. La vérité de l'expression, la beauté des étoffes, le précieux du coloris, des chairs vives et animées, tout rend cet ouvrage digne de figurer ailleurs qu'au Salon de l'Académie de Saint-Luc. Ce portrait est daté de 1769 ». Suit la copie d'un quatrain accompagnant la peinture et célébrant la tragédienne, à qui l'artiste avait donné, si l'on en croit les contemporains, plus d'expression qu'elle n'en montrait d'ordinaire dans sa physionomie et dans son jeu.

On le voit, ce Salon de l'Académie de Saint-Luc offrit à Saint-Aubin l'occasion d'une petite exposition d'ensemble : il y produisit des œuvres appartenant un peu à toutes les époques de sa carrière, et ces œuvres ne passèrent point inaperçues. Aux appréciations de l'*Almanach des peintres* et des *Mémoires secrets*, il faut ajouter celles du *Mercure de France*. Le critique du *Mercure* remarque les tableaux d'histoire exposés par l'artiste, ce qui dut bien certainement aller au cœur de Saint-Aubin et, après l'avoir loué de savoir « raisonner son sujet, le disposer favorablement et retenir par des pensées ingénieuses l'attention de l'homme instruit », il fait quelques réserves sur la technique du peintre : « Ce n'est pas assez, écrit-il (et l'on croirait entendre Germain de Saint-Aubin lui-même), ce n'est pas assez pour obtenir les suffrages de ceux qui ne jugent un tableau que d'après l'impression que font sur eux les charmes du coloris et une exécution nette et facile ».

Deux ans plus tard, au mois de septembre 1776, une exposition réunissait dans le Salon des Grâces de l'éphémère et charmant Colisée les anciens membres de l'Académie de Saint-Luc, que venait d'abolir l'édit de suppression des jurandes et maîtrises. Ici encore, l'ancien adjoint à professeur se montre à son avantage dans une quinzaine d'ouvrages à l'huile, à la gouache, au pastel et à la « peinture éludorique », procédé rappelant la miniature, inventé en 1760 par un confrère de Saint-Aubin à l'Académie de Saint-Luc, Vincent de Montpetit, et que notre amateur de nouveautés n'avait pas été le dernier à employer.

C'est d'abord son portrait par lui-même, et trois esquisses : l'une, de forme ronde, a pour sujet *la Tentation de saint Antoine* ; les deux autres sont deux pendants représentant *une Scène tragique* et *un Concert*. Les trois esquisses sont perdues, à moins qu'on ne veuille les reconnaître, bien qu'elles ne soient pas de mêmes dimensions, dans les deux petites peintures, — deux esquisses, en effet, — *l'Arrestation* et *l'Assemblée au concert*, mentionnées précédemment. En revanche, Edmond de Goncourt a cru reconnaître le portrait du peintre dans un tableautin passé en Angleterre, après avoir fait partie de la collection Destailleur : l'artiste y est vu de dos, en robe de chambre rougeâtre, les cheveux dénoués et sans poudre, la tête — un visage de « long séminariste » — retournée vers le spectateur, les mains occupées devant lui à feuilleter un carton d'estampes. On lit, au dos du cadre, d'une écriture ancienne : *Gabriel de Saint-Aubin peint*

par lui-même en 1750 ; ce serait donc un portrait de jeunesse, exécuté par l'auteur à l'âge de 26 ans et exposé vingt-six ans plus tard ! Il faut relever aussi un sensible écart de dimensions entre ce portrait et celui de l'exposition de 1776. Toutes choses qui ne permettent guère d'accepter sans réserves l'hypothèse de Goncourt.

Dans son état courant, le livret de l'exposition du Colisée compte 216 numéros, y compris trois suppléments ; le Cabinet des Estampes de Paris possède un exemplaire assez rare ayant huit suppléments, c'est-à-dire 77 numéros de plus que l'édition ordinaire, parmi lesquels plusieurs sous le nom de Saint-Aubin.

D'abord, deux peintures éludoriques, une esquisse à la gouache et deux pastels : *une Mère allaitant son enfant, le Triomphe de Pompée, Trait de bienfaisance de la reine à Fontainebleau, une Sevreuse* et des *Enfants*, — tous ouvrages disparus.

Le premier pourrait bien être la composition déjà exposée au Salon de l'Académie de Saint-Luc de 1774, sous le titre : *l'Amour maternel et filial*. Pour *le Triomphe de Pompée*, le souvenir nous en a été transmis par une des estampes illustrant l'*Histoire romaine* de Philippe de Prétot, dont il sera parlé dans un autre chapitre. Nous connaissons aussi le *Trait de bienfaisance de la reine*, d'une manière indirecte et assez inattendue. Le sujet de ce tableau est un petit événement survenu le 17 octobre 1773, monté en épingle par les gazettiers de la cour et maintes fois commenté par les artistes, Moreau le jeune et Gautier-Dagoty en tête ; les uns et les autres prirent texte de ce fait-divers pour célébrer la bonté de la reine, accueillant les doléances de la femme Graimpier, dont le mari, vigneron à Achères, avait été blessé par un cerf que poursuivait la meute royale. Or, à peu de temps de là, ayant à illustrer de dessins les vingt et un feuillets manuscrits d'une supplique qu'un officier nommé Desbans voulait adresser à Marie-Antoinette, Saint-Aubin consacra l'une de ses compositions au *Goût de la reine pour les arts*. Parmi les attributs de son allégorie, où l'on voit les génies des Arts s'empresser auprès de leur protectrice, figure un tableau posé sur un chevalet ; ce n'est pas un tableau quelconque, et le texte de la supplique le remarque explicitement : « Si l'action d'Achères, y lit-on, n'est pour ainsi dire qu'indiquée dans un très petit tableau, c'est un sacrifice à la modestie de la reine, qui ne veut d'autre récompense de ses bienfaits que le plaisir de les répandre ». Le tableau n'est pas si petit qu'on ne puisse distinguer les lignes principales de l'accident de chasse et lire, au bas, la signature et la date : *G. d. S. A. 1773*. Comme le dessin de la supplique est daté de 1776, le petit tableau posé sur un chevalet représente selon toute vraisemblance celui qui parut, cette année-là, au Salon du Colisée. L'artiste trouvait ainsi le moyen de faire sa cour à la reine, en même temps que l'auteur de la supplique.

Deux autres suppléments du même catalogue décrivent encore des envois de Saint-Aubin à ce Salon. D'une part, quatre morceaux, se faisant pendant deux à deux : *la Rentrée du Parlement* et *le Roi posant la première pierre de l'amphithéâtre des écoles de chirurgie* ; une *Vue de l'intérieur de la rotonde du Colisée* et un *Paysage* (ces deux der-

niers, de forme ronde) ; et, d'autre part : *Nouveau trait de bienfaisance de la reine, arrivé au village de Saint-Michel* et *le Carnaval du Parnasse* « représentant le caractère des trois théâtres ». Aucune trace du *Paysage*; *la Rotonde du Colisée* est aussi à retrouver, sa forme ronde rendant impossible son identification avec aucune des vues du Colisée actuellement connues ; on a plus de chance avec *le Roi posant la première pierre de l'école de chirurgie*, — une gouache, datée de 1774, qui est au musée Carnavalet ; le même musée possède également, du moins peut-on le supposer, une esquisse de *la Rentrée du Parlement*, datée de 1776 ; en revanche, on ne sait rien du *Nouveau trait de bienfaisance de la reine*, sinon que c'est une gouache de six pouces sur huit ; enfin, *le Carnaval du Parnasse*, autre gouache perdue, nous est connu par une médiocre gravure de F. Basan, insérée avec son pendant, *la Guinguette*, dans le premier volume du recueil d'estampes publié par ce graveur éditeur. L'original de *la Guinguette* a passé en vente au milieu du XIX^e^ siècle ; au dire des Goncourt, qui possédaient l'étude dessinée d'un des personnages, le tableau était très retouché par une main moderne. Quant au *Carnaval du Parnasse*, la seule mention qu'on en ait est celle de son exposition au Colisée en 1776. A cette date, sans doute *la Guinguette* n'était-elle plus dans l'atelier de l'artiste, sinon Saint-Aubin n'aurait pas manqué de l'exposer avec son pendant. Il faut remarquer d'ailleurs que ces deux compositions doivent être bien antérieures à 1776, puisque les gravures qu'en a données Basan se trouvent dans le tome I^er^ de son recueil, lequel commença de paraître en 1761. Les peintures seraient ainsi à peu près contemporaines de *la Parade* et de *la Réunion du boulevard*. L'inspiration est différente, il s'agit ici de souvenirs de théâtre et non plus d'impressions de la rue ; mais c'est bien le même esprit, le même goût du détail pris sur le vif, et cette mesure, cette distinction naturelle dont Saint-Aubin marque tout ce qu'il touche quand il traite le sujet de mœurs.

La Guinguette est un de ces sujets-là, mis à la scène. La première représentation, au Théâtre-Italien, de ce divertissement pantomime composé par le sieur de Hesse eut lieu le 8 août 1750. Quoique la pièce ait été plusieurs fois reprise par la suite, son scénario ne nous est pas connu. Heureusement, l'estampe de Basan offre moins de difficulté d'interprétation qu'une allégorie ; il suffit de la regarder, on la comprend de reste. C'est dans la salle de verdure de quelque guinguette du Gros-Caillou ; des couples sautent en rond, au son du violon et de la basse de viole ; la pipe aux dents et le sabre sous le bras, La Ramée fait vis-à-vis à sa conquête ; une soubrette, son trousseau de clefs à la ceinture, a pour cavalier un laquais avantageux ; une bourgeoise en mantelet minaude au bras d'un coquebin ; et près de l'hémicycle de bosquets où tourne la ronde joyeuse, des comparses peuplent le décor de leurs silhouettes amusantes et de leurs gestes à la Teniers.

Le ballet dansé à l'Opéra dans *le Carnaval du Parnasse* est d'une gaieté moins bruyante et moins primesautière ; ici, l'on ne danse plus sans façon, comme au bal

La Naumachie des jardins de Monceau (1778).
Peinture (0,77×1,09). — A Mme Henri Dacier.

d'Auteuil ou chez Griel, à Saint-Cloud, mais avec la solennité qui convient à l'Académie royale de musique. On peut d'ailleurs reconnaître aisément la scène dont s'est inspiré l'artiste : c'est le divertissement final du premier acte d'un ballet de Fuzelier et Mondonville, représenté pour la première fois en 1744, et souvent remis par la suite, notamment en 1759 et 1767 ; le tableau, gravé dès 1761, se placerait donc après la première de ces reprises. Sur les hauteurs du Parnasse, caractérisé par la fontaine Hippocrène au-dessus de laquelle on voit bondir Pégase, Momus et l'Opéra assistent au défilé de la Comédie-Française, de la Comédie-Italienne et du théâtre de la Foire : le baron de la Crasse au bras de Mme de Sottenville, Thomas Diafoirus et Soubrette, Pantalon et Colombine, Arlequin, Scapin, d'autres encore, tournent en formant des pas dans un décor bocager, tandis qu'à l'ordinaire un chœur en rondeau célèbre l'Amour et le Plaisir.

De cette même année 1776 où le Salon du Colisée ne montrait pas moins de quinze ouvrages de Saint-Aubin, date un morceau capital, qui ne figura pas à cette exposition et qui nous est parvenu : *l'Académie particulière*. Une « académie particulière », c'était un groupe d'amateurs et d'artistes qui se réunissaient pour travailler d'après le modèle vivant : « C'est avec un plaisir bien doux, dit l'*Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, etc.*, de 1776, que nous donnons le nom d'Académies particulières à ces sociétés, composées de jeunes seigneurs des plus distingués que l'amour des arts rassemble une fois la semaine et qui donnent au dessin, sous la conduite de plusieurs professeurs de l'Académie, des moments enlevés sans doute à des plaisirs moins durables et plus infructueux ». Le même almanach ajoute que la capitale possède alors trois sociétés semblables ; l'une d'elles, on le sait par ailleurs, se tenait chez le comte et la comtesse de Rohan-Chabot. Celle dont il s'agit ici est, si l'on peut dire, plus particulière encore : seul dans une chambre, un jeune artiste assis par terre, son carton sur les genoux, dessine d'après une femme nue, étendue sur un sopha. Il est vêtu de rouge et dans l'ombre, au premier plan, à gauche. Tous les accessoires du fond, — un tableau bleuâtre sur un chevalet, des cadres accrochés au mur, la glace qui reflète un rayon de bibliothèque, la cheminée sur laquelle reposent la palette et les pinceaux, — détaillés avec un sentiment très juste des valeurs, sont tenus dans une note un peu sourde, pour mieux mettre en relief la ligne hardie et le modelé savoureux du corps de la jeune femme, rose sur le fond bleu du sopha d'où tombe en plis lourds une draperie de soie grise. Un parfum de volupté flotte en cette chambre close, un parfum de volupté tranquille et secrète, qui n'est point du tout celui que l'on respire chez Baudouin, chez Greuze ou chez Frago.

En dépit de quelques incorrections et de quelques préciosités, le dessin, souple et sinueux, la pâte nourrie, le coloris délicat, l'imprévu de l'arrangement, la magie du clair-obscur, tout s'accorde pour donner plus de prix à cette aimable peinture. Il n'est pas jusqu'à ses origines qui n'en rehaussent la valeur : elle vient de chez Mme Du

Barry ou, du moins, elle a passé dans une vente anonyme, faite à l'hôtel d'Aligre le 17 février 1777 et composée en partie d'œuvres d'art ayant appartenu à la dernière favorite de Louis XV.

La description très précise du catalogue de cette vente suffirait à authentiquer ce tableau peint sur bois, si l'auteur n'en avait pas donné par surcroît non seulement une petite eau-forte signée de lui, mais aussi une réduction à l'aquarelle, avec variantes, et « d'un faire plus terminé, dit Edmond de Goncourt, plus caressé, plus petit même que celui de ses dessins habituels », quoique ses dimensions, très voisines de celles de l'eau-forte, n'excèdent pas de beaucoup la grandeur d'une carte de visite. Goncourt, qui avait vu l'aquarelle dans la collection Destailleur, la dit signée et datée de 1773 ; c'est 1776 qu'il faut lire, et la rectification a son importance, puisqu'elle permet de dater par approximation le tableau passé en vente au mois de février 1777.

L'eau-forte a le même arrangement que la peinture : à part quelques différences de détail, dont la plus sensible est dans la tête de la femme, tournée vers le spectateur au lieu d'être renversée en arrière, c'est le même parti pris d'abaisser le point de vue et de couper très bas la pièce où travaille l'heureux artiste, ce qui donne à la scène quelque chose de plus intime. Dans l'aquarelle, au contraire, le décor est visible sur une plus grande hauteur. C'est aussi la disposition adoptée dans un autre exemplaire de *l'Académie particulière*, — sur toile, celui-ci, et de dimensions supérieures à celles du tableau sur bois, d'un faire plus large et moins précieux que le faire de ce dernier, d'un aspect moins brillant, d'un effet plus dispersé. On peut même se demander si la peinture sur toile et l'aquarelle ne seraient pas le premier état d'une composition qui aurait été reprise ensuite, modifiée et surtout resserrée, dans le tableau sur bois et dans l'eau-forte.

Aux enchères de 1777, *l'Académie particulière* fut adjugée 60 livres et un sol. Dans la même vente, figurait aussi une des gouaches exposées par Saint-Aubin en 1774 : elle représentait « l'intérieur d'une chambre où l'on voit une jeune femme assise, tenant une poignée de verges et faisant lire son enfant » ; elle trouva preneur à 48 livres et 7 sols et ne reparut jamais plus depuis lors.

A côté de *l'Académie particulière*, si *la Naumachie des jardins de Monceau* ne portait pas une signature et une date inattaquables : *G. de S^t-Aubin, 1778*, comment pourrait-on croire que les deux œuvres sont de la même main et que deux ans seulement les séparent ? Singulier mélange d'observation et de fantaisie, de franchise et de repentirs, de lourdeur et d'esprit, cette grande page est traitée d'une façon toute décorative dans un format inusité chez l'artiste, et ne rappelle rien de ce que l'on connaissait de lui jusqu'alors, ni pour le sujet, ni pour l'exécution. Au delà d'un premier plan assez sombre, encombré de débris d'architecture, au milieu desquels on retrouve, assis devant son carton, le dessinateur de *l'Académie particulière*, — qui est aussi un figurant quasi indispensable dans les tableaux de ruines d'Hubert Robert, — la naumachie

inventée par Carmontelle pour le jardin anglais du duc de Chartres occupe le milieu du tableau. Dorées par une douce lumière frisante, les colonnes à demi brisées délimitent l'ovale du bassin. A droite, sur un îlot, se dresse un obélisque, aujourd'hui disparu, — cet « obélisque de granit, chargé d'hiéroglyphes », décrit dans les anciens guides et visible sur les estampes contemporaines, qui paraît avoir à plusieurs reprises retenu l'attention de Gabriel. De l'autre côté, pour balancer la composition, de grands arbres poussent leurs branches plus haut que la colonnade du cirque. Au fond, des frondaisons légères ondulent. Tout cela, fort inégal, avec des parties finement et légèrement peintes, à côté d'autres gâtées par les corrections de l'artiste. Mais tout cela fort curieux et révélateur de préoccupations bien inattendues chez un annaliste de la vie parisienne qu'on aurait sans doute cru capable de s'intéresser alors au paysage décoratif, mais non pas au point de s'y essayer lui-même. Tout cela, d'ailleurs, visiblement dans le goût d'Hubert Robert, c'est-à-dire très loin de *la Parade* et de *l'Académie particulière,* très loin aussi du *Rêve de Voltaire.*

Le Rêve est une petite peinture à laquelle on a donné pour sous-titre : *Voltaire composant « la Pucelle d'Orléans »*, et qui est entrée au musée du Louvre en 1925. Une chose assez étrange, à la vérité, et pour la tournure d'esprit et pour la manière de peindre dont elle témoigne. Elle représente à merveille ce genre de compositions, resté cher à Saint-Aubin depuis ses débuts et dont son œuvre dessiné fournit tant d'exemples, où les personnages et les événements contemporains, au lieu d'être figurés en toute simplicité, sont enrichis, ou plutôt encombrés d'allégories, et quelquefois fort saugrenues. Ici, un Voltaire d'une ressemblance très approximative, drapé dans une robe de chambre rougeâtre, est assis devant sa table, la plume à la main, les yeux levés au ciel, avec un air inspiré, passablement comique. A la lueur du flambeau que tient un petit génie, il voit apparaître des médaillons enguirlandés où se devinent les portraits de Jeanne d'Arc, de Charles VII, d'Agnès Sorel ; et, pour qu'on ne se trompe pas sur ses intentions, il a le pied posé sur un in-folio dont le titre porte : *la Pucelle d'Orléans* (celle de Chapelain, s'entend). Sur la table, où un petit faune agenouillé lui offre l'écritoire, on voit d'un côté une tasse à café et une cafetière d'argent (car Voltaire prenait beaucoup de café !), de l'autre, la lyre du poète et le masque de la Tragédie : Saint-Aubin n'aime rien tant que les rapprochements de ce genre.

Lourde, épaisse, cuisinée à force, chargée de reprises, la peinture n'est certes pas de la belle peinture ; mais qu'elle soit au plus haut degré personnelle et atteigne l'effet cherché, la question ne se pose pas. Il suffit de regarder cette figure, — on dirait d'un alchimiste dans son laboratoire, — plus sombre de la chaude atmosphère qui l'environne, et ces médaillons bleuâtres ou rougeâtres aux contours indécis, et ces génies dont la nudité n'a pas le rose léger des *putti* de Boucher, mais un rouge profond qui conviendrait davantage à des diablotins, et ces coulées de blanc, ces lumières accrochées, ces taches vives, sur un dessous ardent, pour se convaincre qu'une aussi

puissante originalité de facture était seule capable de faire oublier le ridicule du sujet.

On le voit bien quand on compare au tableau l'estampe que Ransonnette a donnée d'après la même composition : c'est un graveur misérable que Ransonnette, et l'on se doute de ce qu'il a pu faire du *Rêve* ! Sa gravure, annoncée au *Mercure* de novembre 1782, plus de deux ans après la mort de Saint-Aubin, est, à peu de différences près, le tableau du Louvre. Et pourtant, dire qu'elle a été gravée d'après ce tableau serait inexact ; l'inscription qu'on y lit : *Inventé par Gabriel de Saint-Aubin,* prouve que le graveur a travaillé d'après un dessin et non pas d'après une peinture. Les Goncourt ont connu ce dessin, — une feuille à l'encre de Chine et au lavis sur trait de plume ; ils ne disent pas qu'il soit daté. On n'aurait donc pas de raisons très solides d'attribuer la peinture du Louvre aux toutes dernières années de l'artiste, si l'on ne la savait exécutée sur un papier collé sur toile, dans le même sens et dans les mêmes dimensions que l'estampe : d'où l'hypothèse, parfaitement acceptable, que *le Rêve* est peint sur une épreuve de la gravure, — gravure terminée et publiée par Ransonnette après la mort de Saint-Aubin.

Des circonstances semblables ont marqué la publication de l'estampe intitulée : *la Comparaison du bouton de rose.* On connaît cette gracieuse composition dans le goût de Lavreince, aussi traitée — mais sous quel aspect maussade et rechigné ! — par ce lourdaud de Wille le fils : une jeune femme à demi dévêtue, assise sur son lit, un miroir ouvert devant elle, opposant un bouton de rose à la pointe de sa gorge nue. Dennel ne lui a pas retiré tout son charme, quand il l'a traduite d'un burin correct et froid pour la donner en pendant à *la Vertu irrésolue,* de Boucher. Il a dédié son estampe « à Madame de Saint-Aubin », c'est-à-dire à Louise-Nicole Godeau, la femme d'Augustin, dont le chiffre se lit sur un cartouche au bas de l'encadrement. Il a même pris soin de nous dire que le tableau original se trouvait dans son propre cabinet. Mais ce qu'était ce tableau, disparu aujourd'hui, — peinture à l'huile ou gouache ? — on l'ignore. On ne sait rien non plus de sa date. L'estampe ne fut mise en vente qu'en octobre 1781, par conséquent après la mort de Gabriel ; celui-ci dut pourtant la voir en cours d'exécution, puisqu'il en existe une épreuve retouchée et annotée par lui. Peut-être cela suffit-il pour qu'il soit permis de placer *la Comparaison du bouton de rose,* comme *le Rêve,* dans les dernières années de sa vie.

Encore deux autres tableaux perdus dont nous ignorons tout, sauf le sujet, car on en a les estampes : *les Enfants bien avisés* et *la Vielleuse.* Le premier, gravé par P.-F. Tardieu, est une scène enfantine sans grand caractère : un jeune garçon, agenouillé devant une fillette, se prépare à lui passer aux oreilles un bouquet de cerises. Le deuxième montre une petite paysanne jouant de la vielle, debout devant un fond de paysage ouvert ; la gravure est anonyme ; mais à en juger par certaines analogies de facture, on pourrait l'attribuer comme la précédente à P.-F. Tardieu.

Il faut citer aussi les deux peintures qui représentèrent Gabriel au Salon de la Cor-

Cl. Archives photographiques.

Le Rêve du Voltaire composant "La Pucelle" (vers 1778).
Peinture (0,330,24). — Musée du Louvre.

respondance, organisé par Pahin de La Blancherie en 1783, trois ans après la mort de l'artiste. L'une était *le Triomphe de l'Amour*, dont il a été parlé à plusieurs reprises ; l'autre, « un paysage avec figures dans le genre de Watteau ». Elles appartenaient alors à Germain de Saint-Aubin. La première passa ensuite chez Augustin et figura à sa vente après décès, le 4 avril 1808, avec d'autres peintures de son frère dont malheureusement aucune n'est décrite au catalogue ; sur l'autre, on ne sait rien de plus que ce que l'on vient de lire.

Entre le Salon de la Correspondance et la mort d'Augustin, un tableau sur toile « dont le sujet paraît tiré de l'Histoire persane, composition de huit figures de 14 pouces de proportion », était passé à la vente Coclers et D*** de 1789 : c'est encore une peinture à retrouver, et une peinture d'importance, car elle ne mesure pas moins de 1 m. 13 sur 1 m. 97.

Enfin, l'on peut rappeler les deux allégories de *l'Archéologie* et de *la Loi*, tableaux signés, qu'Edmond de Goncourt dit avoir vus en 1855 chez Leblanc et qui n'ont jamais reparu par la suite.

Voilà tout ce que l'on a pu recueillir sur l'œuvre de Gabriel de Saint-Aubin peintre. Évidemment, la liste qui précède ressemble trop souvent à un nécrologe ; mais, comme beaucoup de tableaux perdus finissent par revenir un jour tôt ou tard, les chercheurs ne me sauront pas mauvais gré d'avoir un peu longuement attiré l'attention sur les chances qui leur sont offertes.

***

Dans l'énumération des œuvres exposées par Saint-Aubin aux Salons de Saint-Luc et du Colisée, on a été amené à citer plusieurs gouaches et quelques « peintures éludoriques ». Sans doute y avait-il aussi des gouaches parmi les originaux perdus d'après lesquels ont été gravés *la Comparaison du bouton de rose*, *les Enfants bien avisés*, *l'Ermite* et *la Vielleuse*. Ce chapitre ne serait donc pas complet si l'on n'y considérait Gabriel de Saint-Aubin peintre que dans ses peintures à l'huile.

Mais distinguons. Quand il se borne à toucher du bout de son pinceau chargé de couleur un de ses dessins ou même une de ses estampes, si « peintre » qu'il se montre, on ne peut guère le tenir pour autre chose que pour un dessinateur ; les ouvrages de cette sorte trouveront donc leur place dans le chapitre consacré aux dessins. Ce que l'on voudrait retenir ici, ce sont les aquarelles et les gouaches qui « font tableau », si l'on peut dire, les pages achevées où la couleur tient le rôle principal.

Dans cet ordre de productions, l'artiste a fait merveille. Il est telles grandes aquarelles sur trait de plume, comme certaine *Représentation d'opéra*, fort énigmatique, car on ne sait dans quel théâtre elle se donne, ou comme la vue du *Salon du Louvre en 1767*, qui sont de véritables réussites de peintre : on ne saurait oublier ni la déli-

catesse avec laquelle est détaillée, dans la première, toute une salle de théâtre garnie de spectateurs, ni l'amusant bariolage et la minutieuse justesse de la deuxième, ce pittoresque Salon du Louvre avec ses parois tapissées de tableaux, ses sculptures entassées sur des tables à tapis vert et la foule des visiteurs circulant autour des œuvres exposées.

Mais déjà, dans la *Vue du Salon de 1767*, la gouache vient renforcer l'aquarelle. C'est d'ailleurs le cas le plus fréquent chez Saint-Aubin : un procédé pareil, qui permet, qui appelle les reprises et les surcharges, comment n'aurait-il pas séduit un artiste porté de nature à retoucher indéfiniment ses tableaux ? La vérité oblige à dire que le résultat n'est pas toujours aussi agréable qu'on le souhaiterait. Il y a parfois des effets obtenus au prix de singulières cuisines, peu faites pour donner de la légèreté et de la transparence à l'ensemble. Il y a, en revanche, des compositions traitées de verve, et si franchement, si grassement peintes, qu'elles l'emportent pour l'éclat de la lumière et la vivacité du coloris sur les meilleures peintures à l'huile de leur auteur. Je pense, en particulier, à ces deux chefs-d'œuvre du genre que sont la vue d'une *Fête au Colisée*, de la galerie Wallace, papillottement féerique d'une multitude de petits personnages dansant sous la grande coupole illuminée, et l'entrée du ballet des *Fêtes vénitiennes* intitulée *l'Amour saltimbanque*, ravissante évocation d'une Venise de théâtre peuplée d'acteurs de la Comédie-Italienne. Il y en aurait bien d'autres à citer : les deux vues du Colisée, *Fête chinoise de juillet 1772* et *Fête de nuit sur le bassin*, la salle et la scène de l'Opéra pendant une représentation d'*Armide*, le *Portrait d'un horloger*, *l'Entretien galant*, *le Roi posant la première pierre de l'amphithéâtre des écoles de chirurgie*, *l'Incendie de l'Hôtel-Dieu*.

Expositions, spectacles, fêtes, cérémonies, faits-divers, tels sont les sujets accoutumés de ces gouaches. L'artiste se trouve là sur son terrain de prédilection : la scène de mœurs. Et si, d'une façon générale, le procédé de la couleur à la gouache lui réussit mieux que la peinture à l'huile, ce n'est pas seulement affaire de technique : c'est aussi que le sujet le porte.

En effet, comme on l'a remarqué sans doute au cours de ce chapitre et comme on le constatera bien des fois par la suite, Saint-Aubin est incomparable quand il s'agit de représenter une chose vue. En tout autre domaine, son infériorité est manifeste ; elle a pour cause une absence complète d'imagination et une rare incapacité à se dégager du détail.

Dès lors, rien de plus facile à comprendre que le décousu et l'insuccès de sa carrière de peintre. Il a traité tous les genres, depuis l'histoire selon les formules académiques jusqu'au paysage parisien dans le goût de Demachy et au paysage décoratif avec ruines, dans le goût d'Hubert Robert; il a donné des scènes enfantines et familiales comme Greuze ou Fragonard, des galanteries à la manière de Lavreince ou de Baudouin, de l'anecdote d'actualité comme Moreau le jeune. Autant dire que son

COMPARAISON DU BOUTON DE ROSE.
Dedié à Madame
Le Tableau Original
est dans le Cabinet
du Mr Dumas
De Saint Aubin
Pour mon Ecu Français
et Fils Ressemblant
Dennel Sculp
Se trouve a Paris chez l'Auteur, rue du Pt Bourbon attenant la Foire St Germain.

La Comparaison du bouton de rose.
Gravure de R. Dennel (0,297 × 0,225).

œuvre reflète tout ce qui s'est fait en peinture de 1750 à 1780. Et c'est là sa faiblesse : il n'a ignoré aucune des idées de son temps, il les a toutes essayées, il n'en a renouvelé aucune. Les prestiges de la grande peinture, qui l'avaient séduit à vingt ans, l'ont abusé toute sa vie. Il n'a pas cessé de chercher sa voie, sans prendre garde qu'il en avait une toute tracée.

Car cet homme si ambitieux de faire de grandes choses et si mal outillé pour y atteindre, chaque fois qu'il s'est contenté de représenter ce qu'il voyait, il a donné sa mesure : celle d'un des meilleurs peintres de mœurs que nous ayons jamais eus [1].

1. Ouvrages a consulter. — Je dois à l'obligeance de mon confrère Henri Lemoine les recherches qui l'ont amené à retrouver, aux Archives du département de la Seine, le baptistaire de Charles-Germain de Saint-Aubin. Voici ce document, jusqu'à présent inédit, déposé aux Archives du département de la Seine en 1872 par Me Fovard, notaire à Paris :

« Extrait des registres des baptêmes de la paroisse Sainte-Marguerite de Paris.

« L'an mil sept cent vingt et un, le dix-huit janvier, a été baptisé Charles-Germain, né d'hier, fils de Gabriel-Germain de Saint-Aubin, brodeur, et de Jeanne-Catherine Imbert, y demeurant, rue...

« Le parrain, Charles-Philippe Aublan, rue Saint-Denis, paroisse Saint-Leu et Saint-Gilles ; la marraine, Jeanne-Marthe Nivel, femme de Germain Saint-Aubin, officier chez M. de Villeroy, demeurant rue de ..., paroisse Saint-Paul.

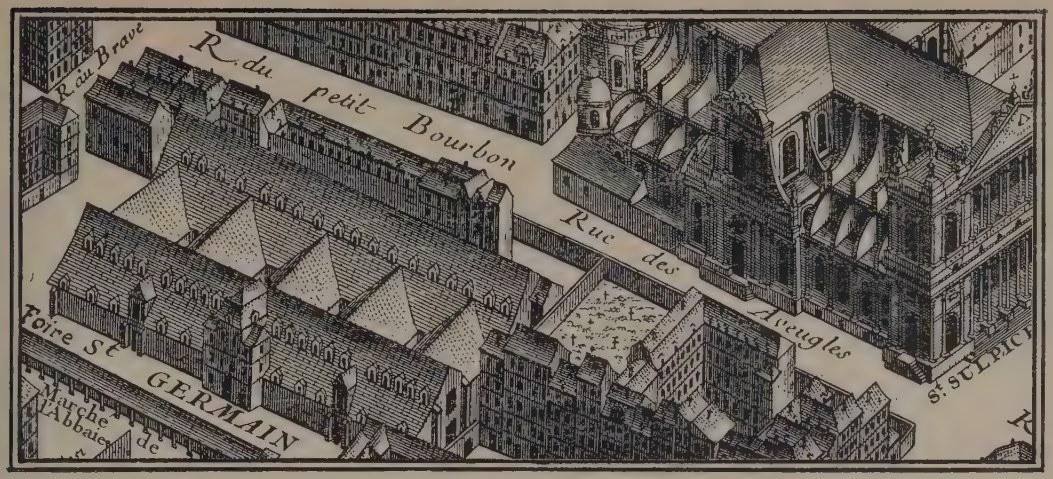
« Signé : Aublan, Nivel, G. de Saint-Aubin.

« Collationné pour cause de mariage, par moi soussigné, prêtre licencié ès lois de la Faculté de Paris et vicaire de Saint-Paul, ce vingt février mil sept cent soixante et un. *Signé* : Armand. »

En revanche, les recherches de M. Lemoine sont restées infructueuses pour ce qui est du baptistaire de Gabriel de Saint-Aubin. Celui de l'aînée de ses sœurs, Catherine-Louise, n'a pas été retrouvé non plus.

Pour ce qui est de la bibliographie de ce deuxième chapitre, on citera pour mémoire, car il se trouve complètement repris et notablement augmenté ici, le premier travail dont Gabriel de Saint-Aubin, peintre, ait fait l'objet : *Gabriel de Saint-Aubin peintre*, par Émile Dacier, dans la *Revue de l'art anc. et mod.*, 1912, t. XXXI, pp. 5 et 116, fig. et pl. ; il en existe un tirage à part (Paris, J. Schemit).

Sur des peintures isolées : *une Peinture inconnue de Gabriel de Saint-Aubin : la Naumachie des jardins de Monceau*, par E. Dacier, dans la *Rev. de l'art anc. et mod.*, 1909, t. XXV, p. 207, fig. et pl., et *Bull. de la Soc. de l'hist. de l'art franç.*, 1909, p. 14, pl.; — *l'Hôtel-Dieu et l'incendie de 1772 [d'après les dessins et peintures de G. de Saint-Aubin et d'Hubert Robert]*, par Marcel Aubert, dans *Soc. d'iconographie parisienne*, 3e année, 1910, p. 13, fig. et pl. ; il en existe un tirage à part ; — sur *la Parade du boulevard*, voir : *the National Gallery : Lewis bequest*, par W. Brockwell (Londres, 1909, in-16), p. 56, et *the « Parade », by Gabriel de Saint-Aubin*, pas C. J. H. [Holmes], dans *Burlington Magazine*, juillet 1908, p. 151, fig. ; — sur *la Réunion des boulevards*, voir : *un Tableau de Gabriel de Saint-Aubin au musée de Perpignan*, par Gustave Lebel, dans la *Revue de l'art anc. et mod.*, 1926, t. XLIX, p. 48, fig.



CHAPITRE III

LE MIRACLE DE L'EAU-FORTE DE PEINTRE

Gabriel de Saint-Aubin ne s'est jamais considéré et n'a jamais été regardé par les siens comme un graveur de profession ; il a gravé en amateur, ainsi que le firent un grand nombre de peintres du XVIII^e^ siècle, depuis Watteau jusqu'à Fragonard, et pour sa satisfaction personnelle bien plus que dans le dessein d'intéresser ses contemporains. Ses eaux-fortes sont des accidents ou, si l'on préfère, d'heureux hasards dans sa carrière ; à preuve, le petit nombre de ces estampes (exactement cinquante-deux), réparties sur un espace de plus de vingt-cinq années. C'est pourquoi, dans la notice déjà citée où Charles-Germain résume la biographie de son frère, l'œuvre gravé de celui-ci est mentionné accessoirement, en dix mots, qui attestent, d'ailleurs, une parfaite compréhension des qualités propres à cet œuvre : « Nous avons plusieurs estampes gravées d'après ses dessins, écrit Charles-Germain, et quelques eaux-fortes où l'on reconnaît son génie ».

Toutefois, on a été fort longtemps avant de s'aviser de ce fait singulier : à savoir que la date des premières eaux-fortes de Saint-Aubin, dont certaines comptent parmi ses chefs-d'œuvre, coïncide avec celle de ses tentatives malheureuses au concours pour le grand prix de peinture. Il se révèle comme un graveur déjà sûr de lui à une époque où il n'est encore qu'un peintre plein d'incertitudes.

La première fois que les procès-verbaux de l'Académie de peinture retiennent son nom, c'est, on l'a vu, dans la liste des élèves récompensés à la fin du quartier de juillet 1750 ; il a vingt-six ans. La même année, il grave quatre pièces charmantes : *les Deux Amants*, *Marche du bœuf gras*, *Vue de la Foire de Bezons*, et une planche inspirée par le cinquième acte de la *Mérope* de Voltaire.

De l'année suivante, où les procès-verbaux sont muets sur son compte, date l'*Allégorie des mariages faits par la Ville de Paris à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne.*

En 1752, admis à concourir pour le grand prix de peinture, il ne figure pas dans le classement final. Cependant, quatre nouvelles pièces s'ajoutent à son œuvre de graveur : une, d'abord, qui nous a conservé le souvenir de son tableau de concours, *Réconciliation d'Absalon et de David* ; puis, l'*Allégorie sur la convalescence du Dauphin*, *les Nouvellistes*, et une vignette pour une adresse commerciale.

Le 31 août 1753, il est second derrière Monnet dans le classement définitif des candidats au grand prix de peinture, et le 6 octobre, il est battu par Brenet au concours pour une place à l'École royale des élèves protégés. Cette année-là il grave encore l'un de ses sujets de concours *Laban cherchant ses dieux*, et l'admirable *Vue du Salon du Louvre.*

En 1754, il arrive pour la troisième fois à l'épreuve finale du grand prix, d'où Chardin le fils sort vainqueur. En 1754 aussi, paraît la planche aux *Quatre vases.*

Ainsi entre 25 et 30 ans (1750-1754), Saint-Aubin met au jour douze eaux-fortes, soit, à une pièce près, le quart de son œuvre gravé. Encore n'est-il fait état que des pièces datées. Parmi celles qui ne le sont pas, une au moins, *Théâtre Italien*, appartient vraisemblablement à cette période. Or, il n'est pas exagéré de dire que si Gabriel s'en était tenu là et qu'il eût dès lors abandonné la pointe, cette douzaine d'estampes suffiraient à sauver son nom de l'oubli.

Il y en a d'autres, heureusement, une quarantaine d'autres ; mais elles sont dispersées sur près de vingt-cinq ans, c'est-à-dire sur tout le reste de sa carrière. Rien d'étonnant à cela quand on se rappelle que, passé 1754, son existence, pour être bien remplie, n'en est pas moins fort décousue. C'est l'époque, on l'a dit, où le professeur à l'École des Arts de Blondel néglige la peinture pour se livrer « à plusieurs genres de connaissances », l'époque où la passion du dessin l'envahit peu à peu et finit par le dominer au point que, devant le besoin impérieux, irrésistible, de noter sur l'heure tous les faits-divers parisiens, les œuvres peintes ou gravées, si elles ne sont pas tout à fait sacrifiées, ne se montrent plus qu'à des intervalles fort irréguliers.

Aucune gravure ne porte la date de 1755, ni de 1756. Pour 1757, on a *le Scélérat Damiens* et le frontispice destiné au *Recueil de poésies* de Sedaine qui paraîtra en 1760. *Le Tombeau* et *Conversation galante*, pièces non datées, doivent être voisines de la même année 1757.

LABAN CHERCHANT SES DIEUX (1753).
Eau-forte originale; 3e état (0,152×0,227 sans la lettre). — Cabinet des Estampes de Paris.

En 1758 et 1759, rien. En revanche, 1760 est une année bien fournie : celle de *la Petite poste*, du célèbre *Spectacle des Tuileries* (deux pièces sur la même planche : *les Chaises* et *le Tonneau d'arrosage*), celle des deux scènes de *Tancrède*, et vraisemblablement aussi celle du *Charlatan* (non daté) ; celle enfin où Gabriel commence à graver les premiers états d'eau-forte et fait les retouches de plusieurs planches du *Spectacle de l'histoire romaine*, travail qu'il continuera pendant les années suivantes. *L'Expulsion des Jésuites*, *On ne s'avise jamais de tout*, *le Bal d'Auteuil* sont de 1761 ; les deux planches du *Répertoire des bals*, les six vues de l'*Incendie de la Foire Saint-Germain* sur le même cuivre, le frontispice pour l'*Almanach historico-physique* et *l'Accord et la Musique*, de 1762 ; *l'Allégorie sur l'érection de la statue de Louis XV* et les deux planches de *Coquilles* et d'*Agates* pour le catalogue d'une vente faite par Helle, de 1763.

Rien pour 1764, 1765 et 1766. En 1767, *la Colère de Neptune, projet de fontaine*, les eaux-fortes des quatre vignettes pour les *Nouveaux voyages aux Indes orientales* du chevalier Bossu, et l'*Adresse de Périer, marchand quincaillier*. En 1768, *l'Almanach des dieux*.

Ensuite, plus rien jusqu'en 1776, sauf l'*Allégorie sur le mariage du comte de Provence*, qui est de 1771. C'est à 1776 que l'on peut attribuer *l'Académie particulière* par le rapprochement avec le dessin daté. Cette année est aussi celle de la *Conférence de l'ordre des avocats*, dernière planche de Gabriel de Saint-Aubin.

Ce résumé n'est-il pas probant ?

Au début, une période de production relativement abondante. L'artiste est alors dans tout le feu de la jeunesse. Des « grandes machines » imposées par l'Académie royale aux élèves peintres, il se repose en donnant libre cours à sa verve de graveur. Laban, Nabuchodonosor, Mathatias, tous ces héros de la vieille histoire, c'est le pensum quotidien ; mais la rue, la rue grouillante du mardi-gras, la place du Petit-Bezons un jour de foire avec ses masques et ses carrosses, l'escalier du Salon du Louvre avec les allées et venues des curieux, voilà la récréation. Aussi, une fois Absalon et David réconciliés selon les préceptes de l'École, l'apprenti « peintre d'histoire » court-il se mêler au bon peuple de Paris, comme pour se retremper au contact de ce qui est vivant, joyeux, coloré, pittoresque, élégant, et qu'il aime de l'amour le plus désintéressé.

Viennent les insuccès et le découragement. L'activité du graveur se ralentit plus encore que celle du peintre ; les œuvres s'égrènent au cours des années, et l'on ne saurait dire au juste ce qui les fait naître maintenant, ces eaux-fortes, du caprice ou de la commande.

Il semble bien que certaines pièces allégoriques ont été publiées avec l'intention d'en tirer profit. Ainsi en est-il, sans doute, de l'*Allégorie sur le mariage du comte de Provence* (1771), dont *l'Avant-Coureur* inséra la description détaillée, avec titre et

dimensions de la planche, explication des symboles, nom et adresse de l'auteur : « M. Gabriel de Saint-Aubin, peintre d'histoire ; à Paris... rue de Beauvais, place du Louvre, maison du menuisier, au second » ; autrement, quelle raison aurait eue le journal de publier cette annonce à laquelle il ne manque rien, sauf le prix de l'estampe ? Nous savons encore, par une note de la main même de Gabriel, qu'il faisait à l'occasion commerce de ses gravures et, cette fois, nous connaissons le prix qu'il en demandait : sur l'un des feuillets de garde du tome VII de sa *Description de Paris*, par Piganiol de La Force, on lit cette note : « 2 copies de mon *Tancrède* vendues à M. Lenoir, rue Croix-des-Petits-Champs, 7 l. 10 s. 1776. » On peut supposer aussi que des pièces comme les illustrations du *Spectacle de l'histoire romaine*, celles des *Voyages* du chevalier Bossu, du catalogue de la vente Helle et des almanachs furent exécutées sur commande ; on en a même la preuve pour les deux planches du *Répertoire des Bals*, et surtout pour la jolie vignette représentant *le Bal d'Auteuil*, qui devait être distribuée comme « prime » aux souscripteurs des cahiers de contredanses du *Répertoire des bals*, publié en 1767 par le sieur de La Cuisse, maître à danser.

Mais tout le reste, c'est-à-dire les estampes à sujets de mœurs ou de genre ? Quand on pense au nombre si restreint d'épreuves qui nous est parvenu (pas une pièce dont on connaisse aujourd'hui dix exemplaires) et au peu de cas que l'on en faisait à l'époque (Basan, dans l'inventaire après décès de leur auteur, estime à 3 livres un portefeuille contenant cent eaux-fortes) ; quand on constate que ces planches, malgré leur faible tirage, comptent presque toutes plusieurs états ; quand on en rencontre des épreuves annotées, retouchées à la plume, rehaussées de lavis, couvertes d'aquarelle ou de gouache, comment ne pas croire que ces estampes-là n'ont pas été tirées le plus souvent pour l'auteur lui-même ou pour quelques amateurs de ses amis ? Or, ce sont précisément les plus nombreuses et les plus intéressantes à tous égards.

***

Si l'on range les eaux-fortes de Saint-Aubin d'après les sources de leur inspiration, on trouve vingt-deux pièces à sujets de mœurs, d'histoire ou de genre, contre seize illustrations, cinq allégories, deux scènes bibliques, deux vignettes commerciales, un portrait et quatre estampes d'un caractère architectural ou décoratif.

Il y a peu de choses à dire de ces dernières : la planche aux *Quatre vases* paraît être un souvenir d'une visite à la collection Lalive de Jully ; *le Tombeau* fut vraisemblablement inspiré à l'artiste par le tombeau de Languet de Gergy, curé de Saint-Sulpice, élevé dans cette église par Michel-Ange Slodtz et gravé par Augustin de Saint-Aubin, sous la direction de Fessard, en 1757 ; *la Colère de Neptune* représente un projet de fontaine inventé par Blondel en collaboration avec Saint-Aubin, dessiné et gravé lors de la vente de la collection de Jullienne dont l'œuvre faisait partie ; en-

Le charlatan Sur la Scène publique. Le medecin mepriſe l'empyrique,
Joüant les medecins Se croit au deſſus d'eux. Et le Sage à bon droit Se rit de tous les deux.

VÜE DE LA FOIRE DE BESON. prés paris

Le Charlatan (vers 1760).
Vue de la Foire de Bezons (1750).
Eaux-fortes originales (1er état, 0,067×0,103; et 2e état, 0,125×0,155),
Cabinet des Estampes de Paris.

fin la pièce intitulée *l'Accord et la Musique* est un programme passe-partout pour des concerts, qui ne semble pas avoir été utilisé.

On aurait été surpris de ne pas rencontrer sous la signature d'un artiste comme celui-ci quelques-unes de ces vignettes commerciales que les graveurs de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle ont imaginées par centaines pour répandre le nom et vanter les produits des marchands parisiens : il était de ce temps dont les Goncourt ont bien dit qu'il « appliqua le talent du dessinateur et du graveur jusqu'au décor du moindre bout de papier, de ces mille petites feuilles volantes qu'une société se passe de main en main : adresses, cartes, invitations, billets de faire-part, factures de marchands, passeports, contre-marques de théâtre ; ce temps qui ne voulait pas un seul imprimé sans y trouver un plaisir pour l'œil ».

Quelques faciles emblèmes, des Renommées, des amours, et souvent, tout uniment, des rubans et des fleurs, tels étaient les accessoires accoutumés grâce auxquels les dessinateurs de ces petites estampes, les Choffard, les Le Mire, les Gravelot et tant d'autres obtenaient à l'infini leurs spirituelles combinaisons. C'est à ce répertoire peu compliqué que puisa Gabriel à ses débuts, pour la composition d'une vignette dont il ne nous est parvenu que des épreuves avant la lettre, si bien qu'il est impossible de savoir, — à supposer qu'elle ait servi, — pour quel industriel elle fut gravée. Mais lorsque, quinze ans plus tard, l'artiste devra fournir une « adresse » au quincaillier Périer, établi en 1767 sur le quai des Grands-Augustins, à l'enseigne de la Tête Noire, on lui verra donner à la pièce non seulement des dimensions qui dépassent sensiblement le format de la précédente, mais un caractère tout à fait personnel et conforme à son talent, toujours plus libre devant la nature qu'en face de l'allégorie. Cette fois, toutes proportions gardées, il refit ce qu'avait fait Watteau peignant l'*Enseigne* de Gersaint, et sans rien sacrifier de l'arrangement décoratif de sa composition, c'est la boutique même du quai des Grands-Augustins qu'il représenta, — la boutique avec le marchand et la marchande, et le client qui choisit au comptoir, et le commis qui décroche un objet, et les mille ustensiles dont s'encombre un magasion de quincaillier. Fit-il pas mieux que d'user de symboles ? Il y a de quoi frémir à la pensée de ce qu'aurait pu être l'allégorie de la Quincaillerie, imaginée par Gabriel de Saint-Aubin.

Pour en avoir une idée, il suffit d'examiner ses estampes allégoriques.

Sans doute fort estimées de ses contemporains, comme celles de Cochin, le spécialiste par excellence, elles ont subi le même sort que celles-ci et constituent à nos yeux la partie la plus faible de son œuvre; d'autant que, d'une manière générale, l'habileté technique n'y vient point sauver la pauvreté de l'invention. Le dessinateur se montre aussi empêché qu'il est possible dans le choix et l'arrangement des motifs de sa composition. A peine peut-on même parler de choix. Son erreur est justement de ne savoir pas choisir, de vouloir tout exprimer en langage figuré et de multiplier à ce point les symboles

que le spectateur désorienté n'ose pas s'aventurer sans guide dans ce chaos de figures et d'objets de toutes sortes. En vain l'artiste agrandit-il son format au double, au triple de celui qu'il emploie couramment, de celui dans lequel il sait enfermer, en si peu d'espace et néanmoins avec tant d'aisance et de clarté, tout le petit monde du *Bal d'Auteuil* et du *Spectacle des Tuileries*, il n'arrive pas à paraître moins touffu ni moins confus. Quand il allégorise, ce charmant conteur n'est le plus souvent qu'un bavard ennuyeux.

Le chef-d'œuvre du genre, c'est l'*Allégorie sur le mariage du comte de Provence* (1771). On y voit le roi Louis XV, Minerve, le génie de l'Hymen et celui de l'Amour, deux cœurs percés d'une flèche, un lit, une ancre, un miroir, une roue, des guirlandes de fleurs, un éléphant portant un livre sur ses défenses, un lion, un lapin, un agneau, deux colombes, un dieu Terme, l'Éternité, les armes de France et de Savoie, le portrait d'Henri IV ; que sais-je encore ? Et chacune de ces choses a sa signification ! Le lit nuptial est aux armes des augustes époux représentés par les colombes qui se becquètent ; l'ancre symbolise l'Espérance, et le miroir, la Prudence ; la roue est celle du Destin, et le livre, celui de l'Histoire ; même cette feuille qui traîne à terre et qui n'a l'air de rien est remplie d'intentions : lisez plutôt les inscriptions qu'elle porte : *Aline, reine de Golconde, les Projets de l'Amour* ; c'est l'affiche des spectacles donnés à Versailles en 1771, à l'occasion du mariage du comte de Provence et de Louise-Marie-Joséphine de Savoie !

Comment voudrait-on qu'un mortel non initié se reconnût au milieu d'un pareil galimatias ? L'artiste s'en rend compte à ce qu'il semble, et bien que ses contemporains aient accoutumé de déchiffrer souvent de ces sortes d'énigmes, il leur multiplie les explications : non seulement un des états de l'estampe porte un commentaire gravé, mais *l'Avant-coureur*, en annonçant l'apparition de la pièce, en donne l'exégèse que voici : « Deux cœurs percés de la même flèche et placés entre deux génies qui réunissent les armes de France et de Savoie, se font remarquer dans le haut de l'estampe. Plus bas, la Sagesse, sous la figure de Minerve, montre au roi de France, couvert de son manteau royal, le livre des destinées soutenu sur les défenses d'un éléphant, regardé par les anciens comme le symbole d'une longue vie. Sur le même plan, l'Amour, qui a déposé ses ailes et son carquois aux pieds de l'Hymen, paraît échanger son flambeau contre celui de ce dieu. Entre ces deux divinités, s'élève le joug du mariage, entouré d'une guirlande de fleurs qui attache l'Amour à ce joug et enlace l'ancre de l'Espérance. Sur le second plan, est figuré le lit nuptial soutenu par des colonnes au haut desquelles sont rangés les médaillons de nos rois depuis Henri IV. Cette suite de médaillons va se perdre dans l'éternité désignée par une figure qui, placée au milieu d'un cercle d'étoiles, porte un globe dans chaque main. Plus loin, on aperçoit le dieu Terme avec une chaîne qui fixe la roue du destin. L'âge d'or est aussi désigné dans cette composition allégorique par un lion qui se repose en paix avec un agneau et un lapin ».

D'ailleurs, ajoute pour se résumer l'auteur de cette description, lequel est probablement un certain chanoine Bezassier, de Troyes, inspirateur de l'estampe et coutumier du fait, d'ailleurs « ceux auxquels le langage symbolique est familier découvriront encore d'autres pensées dans ce dessin gravé, qui n'est qu'une simple esquisse, mais que l'on peut regarder comme une preuve du zèle de l'artiste ». Excusez du peu !

Évidemment, cette *Allégorie sur le mariage du comte de Provence*, la dernière en date dans l'œuvre gravé de Saint-Aubin, est aussi celle où sévit de la plus effroyable façon la manie du symbole ; dans aucune autre estampe du même genre, on ne trouve une pareille richesse d'allusions jointe à une telle médiocrité d'arrangement. Ce n'est pas que la composition de l'*Allégorie sur l'érection de la statue de Louis XV* soit d'une grande recherche ; tout de même, on ne peut lui refuser l'ordre et la clarté. Entre *les Chevaux de Marly*, dont les piédestaux ont été démesurément allongés en vue de recevoir une inscription explicative, on distingue la statue du roi que de petits génies dévoilent ; la place Louis XV est caractérisée par un des bâtiments du Garde-Meuble, qui s'élève à droite ; au fond, sont figurés deux épisodes des fêtes données à l'occasion de l'inauguration du monument : les distributions de vin et les bals populaires ; et pour faire excuser les libertés qu'il prend avec la perspective, l'artiste confesse dans l'inscription gravée au bas de l'estampe que « l'auteur de ce tableau, astreint à une grandeur donnée, suppose les objets rassemblés comme par enchantement ». Les objets, et aussi les personnages sans doute, car voici réunis le Génie tutélaire de la France, la Reconnaissance portant dans une corbeille « les cœurs de tous les citoyens », la Ville de Paris debout près de l'Architecture et de la Sculpture, enfin toute la figuration habituelle.

De date moins ancienne encore dans la carrière de l'artiste, la petite pièce gravée en 1752 à l'occasion de la convalescence du Dauphin porte aussi son explication en légende et cette précaution n'est point superflue. Le thème choisi était pourtant bien simple : *la France rend grâce à Esculape de la guérison de Mgr le Dauphin* ; mais avec son obsession du détail et son impuissance à généraliser, Saint-Aubin y introduit toutes sortes d'à-côté, de telle façon que l'idée première se trouve reléguée à l'arrière-plan. « Ce prince [le Dauphin] paraît, dit l'inscription, appuyé sur la Force et sur la Prudence, qui lui fait remarquer la joie du peuple qu'on aperçoit dans l'éloignement. Sur les murs, le Génie tutélaire du royaume chasse Atropos qui abandonne son fatal ciseau. Le signe de la Vierge qu'on découvre au Zodiaque indique le mois de cette heureuse convalescence. A côté d'Esculape, est un livre ouvert dans lequel on lit les noms des savants médecins qui ont veillé sur les jours du prince et, vers le bas du tableau, les Amours parent de fleurs les armes de l'héritier de la monarchie. » Ici, une fois de plus, l'accessoire a étouffé le principal ; néanmoins, l'estampe reste plaisante à regarder, surtout si l'on se borne à en goûter l'arrangement sans chercher à en analyser les intentions.

Aussi bien, cette erreur fondamentale, qui rend les allégories de Saint-Aubin si difficiles à lire, se remarque à toutes les périodes de sa production ; mais elle va s'aggravant à mesure que l'artiste prend de l'âge. Elle est beaucoup plus apparente dans l'estampe sur le mariage du comte de Provence datée de 1771 que dans la pièce relative aux mariages faits par la Ville de Paris à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne, pièce antérieure de vingt ans et, avec son format réduit, remplie des plus agréables qualités. On connaît par la *Chronique* de l'avocat Barbier l'histoire de ces mariages : le roi s'étant fait représenter par M. de Bernage, prévôt des marchands, la somme que la Ville de Paris avait l'intention de dépenser en réjouissances pour célébrer la naissance du duc de Bourgogne, soit environ 400.000 livres, désira qu'on employât cette somme à marier six cents filles de Paris, à raison de 500 livres de dot chacune, plus une médaille d'or aux armes de la Ville et à l'effigie du roi, et un louis pour un petit repas. Les curés de Paris furent chargés de choisir dans leurs paroisses les six cents jeunes filles et autant de garçons sachant gagner leur vie, de pourvoir aux costumes, de commander les repas de noces, ; et les mariages furent tous célébrés le même jour, 9 novembre 1751. C'est cet événement original que voulut commémorer Saint-Aubin, et voici ce qu'il en a tiré : devant une rotonde soutenue par des colonnes corinthiennes, la Ville de Paris à demi couchée sur un nuage verse des pièces de monnaie représentant les dots des jeunes filles entre les mains du génie de l'Hymen; celui-ci, debout près d'un double joug entouré de fleurs, tend son flambeau vers un groupe d'amours qui viennent y allumer leurs torches ; au-dessus, on voit Vénus entourée de plusieurs divinités et tenant la pomme, et dans le haut, le portrait du jeune Dauphin porté par trois amours ; au loin, le Pont-Neuf et les tours de Notre-Dame ; enfin, au premier plan, une basse de viole, une varlope, une scie, des tenailles, une pancarte portant le chiffre de la dot et le nombre des mariés, etc.

Pour une fois qu'il aborda l'estampe satirique, Gabriel n'en chercha pas si long. Il s'agissait d'interpréter par l'image l'arrêt de 1761 expulsant les Jésuites et portant fermeture de leurs maisons et collèges. Rien de moins énigmatique : au-dessous des plateaux relevés d'une balance, deux médaillons sont accolés ; dans celui de droite, un homme jette au feu les livres de Molina, Mariana, Suarez, pendant qu'un Jésuite s'enfuit ; dans le médaillon de gauche, on voit deux écoliers sortir en gaminant de la porte ouverte de leur collège, près de laquelle pleure un de leurs maîtres ; en bas, sur la tablette destinée à recevoir le titre de l'estampe, un renard se sauve, la queue coupée.

On croirait volontiers que, reconnaissant son inaptitude à formuler aisément une composition allégorique, Saint-Aubin n'exécutait de ces sortes de travaux que contraint et forcé par la commande. Il n'en est rien. Ainsi que l'on aura souvent l'occasion de le remarquer avec les Goncourt, l'artiste était, de sa nature, très allégorique, et la facilité avec laquelle il introduit ce genre de figures et d'attributs dans des peintures et des dessins où ils n'ont que faire, montre bien qu'il éprouvait une réelle satis-

Vue du Salon du Louvre en 1753.
Eau-forte originale; 2e état (0,136×0,173 sans la lettre). — Cabinet des Estampes de Paris.

faction à imaginer ces sortes d'ouvrages, si laborieux apparemment. Tant y a que certaines de ses vignettes d'illustration même portent la marque de cette tournure d'esprit.

Passe encore pour le frontispice des *Poésies* de Sedaine, formé d'un portrait-médaillon autour duquel grimpent et cabriolent une demi-douzaine de petits génies : la chose était de mise dans une pièce de ce genre, et personne n'est obligé de déchiffrer l'inscription griffonnée sur l'exemplaire du musée Condé, où l'auteur a voulu, comme toujours, expliquer mot à mot ses intentions. Mais à quoi rime cet autre frontispice pour les *Nouveaux voyages aux Indes occidentales*, du Chevalier Bossu? Et n'eût-on pas préféré que l'artiste, ayant quatre dessins à fournir, s'inspirât tout bonnement, pour celui-ci comme pour les autres, de l'un des épisodes de l'ouvrage, plutôt que de le voir échafauder une composition dont une page d'imprimé suffit à peine à dévoiler tout le sens ? Elle est bien curieuse, d'ailleurs, cette page explicative ; on peut même ajouter qu'elle n'a point cessé d'être d'actualité . Après une description de la figure principale, — « un roi sauvage, appuyé sur son arc, foulant sous ses pieds l'or qui sort d'un coffre renversé, pour montrer le mépris qu'il en fait », — on lit : « Les petites figures vues dans le lointain, dont une femme allaitant un enfant à l'ombre d'un arbre, les autres prenant leur repas, assises sur la terre, près d'une cabane couverte de roseaux, désignent la simple nature de nos premiers pères et l'heureuse innocence où vivaient ces peuples avant que les Français arrivassent chez eux, car ils n'avaient point été corrompus par le faste et l'avarice, quoiqu'ils eussent leurs vices particuliers, etc., etc. » Comme on reconnaît bien, dans ces élucubrations sociologiques, l'homme « doué d'une belle mémoire » et qui « parlait hardiment, à la satisfaction même des professeurs dans différentes sciences », — admirateur de Voltaire et disciple de Rousseau, cela va sans dire, — le même qui, ayant à représenter un cabinet d'histoire naturelle pour servir de frontispice à l'*Almanach historico-physique*, ne manque pas d'y dresser une statue de femme voilée figurant la Nature et d'y donner pour guide au visiteur un génie aux larges ailes !

Cet homme-là n'oubliera jamais qu'il a été élève de l'Académie royale de peinture, où ses maîtres lui ont inculqué le goût des sujets bibliques, mythologiques, historiques, allégoriques, des « grands sujets », en un mot. Mais cet homme est aussi un Parisien de Paris, c'est-à-dire un badaud-né, au demeurant le mieux averti du monde et des choses de son temps. Et c'est entre ces deux hommes un amusant conflit, et comme une perpétuelle querelle de l' « ancien » et du « moderne ».

Tantôt celui-ci l'emporte : l'artiste se laisse aller à son penchant naturel pour les spectacles qui l'entourent ; il prend plaisir à grouper dans un décor villageois les personnages d'une comédie de son ami Sedaine, comme *On ne s'avise jamais de tout*, ou bien il illustre de vignettes dansantes le *Répertoire des bals* du sieur de La Cuisse, ou bien encore, dans une ravissante petite planche destinée pour ce même recueil, il fait tourner les rondes du *Bal d'Auteuil*, à la lueur des lanternes, sous les arbres enguirlandés.

Tantôt c'est, entre les deux tendances, le plus drôle des compromis : tout un Olympe en miniature règne dans les douze médaillons de l'*Almanach des dieux*, où les divinités mythologiques sont réduites à la dimension de figurines de camées, avec le plus piquant mélange d'humour et d'érudition.

Tantôt enfin, l' « ancien » reprend le dessus. « Eh ! là, M. de Saint-Aubin, souvenons-nous que nous sommes peintre d'histoire ! » Car c'est le titre qu'il se donne et que lui donnent les rares ouvrages où son nom se trouve cité, et c'est dans l'espoir de justifier ce titre qu'il s'efforce par intermittence d'atteindre à la « grande peinture », la seule vraie, la seule honorable, la seule profitable, selon l'opinion d'un grand nombre de ses contemporains et la sienne propre. De là, son goût pour l'allégorie, et de là aussi un amour du casque dont témoignent les planches inspirées de *Mérope*, de *Tancrède* et du *Spectacle de l'histoire romaine*.

Au chapitre des dessins, on reviendra sur les vingt-huit compositions qui représentent sa part de collaboration au *Spectacle de l'histoire romaine*. D'ailleurs, le classement de ces planches dans son œuvre de graveur n'est qu'à demi justifié : à l'exemple des vignettes pour les *Nouveaux voyages dans les Indes occidentales*, seul leur premier état d'eau-forte est de sa main ; elles ont été terminées ensuite par divers graveurs professionnels. Encore n'a-t-on pas la preuve matérielle qu'il ait ainsi mis sur le cuivre toutes les compositions de l'*Histoire romaine* portant sa signature : pour plusieurs d'entre elles, c'est une simple présomption, et pour d'autres même, la chose peut paraître douteuse. Il n'en faut pas moins considérer les illustrations du *Spectacle de l'histoire romaine* comme un très méritoire et très persévérant effort, sur lequel on aura l'occasion d'insister comme il se doit, l'œuvre ayant une signification toute particulière dans la carrière de l'artiste.

Restent les eaux-fortes inspirées, l'une du récit d'Isménie dans *Mérope* et les deux autres de deux scènes de *Tancrède*, pièces isolées que l'on a rangées parmi les illustrations pour la commodité de l'exposé et bien qu'elles n'aient pas été conçues en vue de figurer dans une édition des œuvres de Voltaire. Le moins que l'on en puisse dire, c'est qu'elles sont parfaitement d'accord avec le caractère théâtral du sujet et qu'elles résument fort convenablement les instants pathétiques choisis par l'artiste : le meurtre de Polyphonte, tué par Égisthe au moment où le grand-prêtre allait célébrer le mariage du tyran et de Mérope, le serment de Tancrède jurant de défendre Aménaïde, le retour de Tancrède blessé. Tout ce qu'il y a de conventionnel dans les tragédies de Voltaire a glacé la verve de Saint-Aubin, On ne peut contester qu'il n'ait dépensé du savoir et même du talent dans la mise en scène de ces petits tableaux dramatiques, mais il a beau déclarer fièrement, dans une note, que ses personnages sont vêtus « suivant le costume du XII^e^ siècle observé sur les manuscrits », une documentation aussi minutieuse n'arrive pas à donner à son Tancrède plus de vérité ni plus d'émotion. Tous ces héros de tragédie nous touchent à peu près autant que ceux de la *Réconciliation*

d'Absalon et de David ou de *Laban cherchant ses dieux*, les deux estampes à sujets bibliques grâce auxquelles nous est conservé le souvenir de la manière de Saint-Aubin au temps de son passage à l'Académie et de sa participation aux concours pour le grand prix de peinture.

En ce temps-là, — on l'a déjà dit, mais comment ne pas insister sur un phénomène aussi attachant ? — en ce temps-là où il s'évertuait sur l'Ancien Testament, Gabriel gravait quelques-unes de ses plus jolies pièces de mœurs et de genre, c'est-à-dire une bonne part de ce qu'il y a de plus vivant, de plus coloré, de plus spirituel et de plus original dans son œuvre d'aquafortiste. Ici, plus rien de solennel, ni de guindé, plus d'effort ni de contrainte ; un art primesautier, plein de sève, de liberté et d'allégresse. Du document, certes, et du plus exact, mais aussi du plus humain, du plus vécu. Des croquis pris sur le vif, toujours, et avec une incroyable sûreté de main, — nous les étudierons en leur temps, — mais transposés et composés sans en avoir l'air, au point de devenir, comme cette vue du *Salon du Louvre en 1753*, quelque chose de définitif. Étrange artiste, en vérité : peintre ou graveur, il n'a jamais autant de fantaisie que lorsqu'il n'invente rien, et quelle que soit alors sa fantaisie, elle est toujours subordonnée à la plus rigoureuse exactitude.

Il a vingt-cinq ou vingt-six ans alors, et tous les espoirs ; et tous ses espoirs, il les oublie pour un bal, pour une mascarade, pour trois bonshommes de nouvellistes échangeant gravement leurs secrets de Polichinelle dans la salle d'un petit café. Tous les deux ans, le 25 août, jour de la fête du Roi, s'ouvre l'exposition des ouvrages de MM. de l'Académie royale de peinture et de sculpture, dans une salle du Louvre. Quelle aubaine pour les élèves d'aller examiner les envois des professeurs, critiquer les morceaux de réception des académiciens récemment admis, dauber sur le choix des nouveaux agréés ! Et pour Gabriel, quelle occasion de se mêler au monde des visiteurs, d'écouter leurs propos, d'observer leurs poses et leurs mines, de croquer sur une feuille de carnet une silhouette amusante, en attendant qu'il prenne le goût de dessiner dans les marges de son livret la réduction microscopique et merveilleusement fidèle de tous les numéros du Salon. « La montée du grand escalier de l'exposition ; sur les marches, le colloque de ces deux amateurs barrant le passage à la foule, avec l'arrêt méditatif et contemplateur de cette femme à la main si mollement abandonnée, avec l'ascension paresseuse de cette autre, se faisant porter par un bras amoureux, avec les accoudements de toutes celles-là sur la rampe d'en haut, derrière le petit suisse à la petite hallebarde ; la montée du grand escalier dans toutes les attitudes de nature, dans toutes les poses naïves d'une curiosité, le nez en l'air et l'œil déjà aux tableaux, dans toute la variété des mouvements de grâce que met l'action de gravir des marches en des corps et des jupes de femme : c'est là la planche de Gabriel, et c'est toute cette coquette mimique dessinée par les alternatives d'ombre et de lumière que font des jours de fenêtre dans des tournants d'escalier, par le pittoresque éclairage en écharpe.

Un vrai tour de force que cette lumière, qui, au milieu des ténèbres de l'image, paraît remuante comme un vrai rayon de soleil en la demi-nuit d'une chambre aux volets fermés, une lumière qui met comme un tremblement de vie sur tout ce qu'elle baigne, sur tout ce qu'elle effleure. Le travail est des plus simples cependant ; rien que des rayures verticales ou horizontales, qui prennent des courbes un peu transversales sur les vêtements des personnages, une attaque du cuivre un peu rêche, la dureté des noirs d'une vieille eau-forte ; et cela fait cependant si bien, si bien, qu'il semble avoir sous les yeux une estampe de Rembrandt dans laquelle, un moment, aurait badiné l'esprit du dessin français » (Goncourt).

Peu de documents figurés sont aussi précieux pour l'histoire d'une époque. Et c'est ici qu'apparaît sous son vrai jour le mérite singulier de Gabriel de Saint-Aubin : son œuvre dessiné comprend des documents de mœurs et des faits-divers par centaines, et chaque fois qu'il lui a plu de reporter sur le cuivre l'un de ces documents, il a élevé jusqu'à la beauté de l'estampe des sujets qui ne relevaient parfois que de l'imagerie populaire.

Quel magistrat ou quel geôlier lui a permis d'approcher d'assez près *le Scélérat Damiens* pour qu'il ait pu scruter le visage farouche de ce misérable ? Qui l'a introduit au Palais, dans la tour de Montgomery, pour qu'il lui ait été possible de crayonner l'intérieur de la prison où Damiens fut enfermé du 18 janvier au 28 mars 1757 ? Et le matin de ce dernier jour, n'était-il pas sur la place de Grève pour assister à l'exécution et pouvoir griffonner plus tard, en marge de son portrait du criminel, une « idée du supplice » documentée *de visu* ?

En 1760, un philanthrope incorrigible, M. de Chamousset, ci-devant maître des Comptes, imagina de créer une « petite poste » pour la correspondance par lettres. Auparavant, ceux qui n'avaient point de domestiques se servaient des petits Savoyards qui étaient dans les rues pour se faire porter les lettres des uns aux autres : avec la « petite poste » de M. de Chamousset, le service était fait par des porteurs engagés à cet effet, et il n'en coûtait que deux sols pour faire tenir une lettre dans Paris et trois sols dans tous les villages autour de Paris où il n'y avait pas de grande poste. Chamousset, dit Sébastien Mercier, avait conçu « deux cents projets de la même espèce, tous relatifs au bien public ». De toutes ses inventions, celle-ci fut la seule qui réussit, et Saint-Aubin nous en a conservé le souvenir dans une petite planche où il montre l'homme de *la Petite poste*, ancêtre de nos modernes facteurs, escorté, comme il convient, par une figure volante de Mercure.

Cette même année 1760, le gouverneur des Tuileries, Bontemps, eut, lui aussi, une idée qui fit fortune. Le jardin des Tuileries était alors le rendez-vous de toutes les élégances de la ville, mais on n'y trouvait pour se reposer que quelques bancs de bois épars dans les contre-allées. Ces bancs, — un contemporain l'a noté sur une épreuve des *Chaises* conservée au Cabinet des Estampes, — ces bancs « étaient toujours très

La Petite Poste (1760).
Eau-forte originale (0,085×0,056). — Musée Carnavalet.

Les Nouvellistes (1752).
Eau-forte originale (épreuve reprise au lavis ; 0,093×0,139). — Cabinet des Estampes de Paris.

occupés et encore plus désirés : si quelque homme y était assis, il était sûr d'être accueilli par la révérence de quelque belle dame, ce qui voulait dire : Cédez-moi votre place ; la politesse française se refusait rarement à cette honnêteté ». Pour donner satisfaction à tout le beau monde qui fréquentait le jardin, Bontemps fit placer dans la grande allée quelques milliers de chaises ; l'affluence augmenta, et du coup les bancs furent abandonnés : « il devint même ignoble de s'en servir ». En outre, comme le grand concours de promeneurs occasionnait beaucoup de poussière, les loueurs de chaises firent arroser le jardin au moyen d'un tonneau monté sur quatre roues et traîné par des hommes. De pareils événements de la vie parisienne ne pouvaient laisser indifférent Gabriel de Saint-Aubin, l'un des habitués de la promenade à la mode : il en a fait l'objet de deux petites planches, intitulées *Spectacle des Tuileries*, — *les Chaises* et *le Tonneau d'arrosage*, — que l'on peut compter parmi ses pièces les plus réussies et, à mon sens, classer de pair avec la *Vue du Salon de 1753*. « Regardez, disent à ce propos les Goncourt, l'aristocratique et la quintessenciée représentation du monde des chaises des Tuileries. Ce ne sont que deux étroites bandes où l'aiguille, une aiguille à coudre, a roulé quelques heures, de ci de là. Voici cependant, sous l'ombre des grands marronniers, au-dessous des groupes d'*Anchise* et d'*Arrie* [*et Pœtus*], tout le beau et le joli monde d'alors, qui vous apparaît, comme si vous le voyiez par le petit bout d'une lorgnette retournée, dans le train e t le manège d'une promenade de Lilliput. Par quelle magie ? on ne sait vraiment. Et l'on se demande comment, dans un pareil gribouillage, et comment, sur un si petit théâtre, Gabriel a pu monter le *Spectacle des Tuileries*. »

Le chroniqueur ne choisit pas ses spectacles ; il n'a pas toujours le loisir de se mêler au public du Théâtre-Italien ou à la foule assemblée sur le Pont-Neuf autour d'un charlatan qui bonimente, debout sur l'avant-train de sa voiture. Le 17 mars 1762, à trois heures du matin, le feu prend à la Foire Saint-Germain, vaste enclos couvert de boutiques de bois, dépendant de l'abbaye et situé entre Saint-Germain-des-Prés et Saint-Sulpice ; malgré les soldats aux gardes, le guet et les moines, l'incendie se propage rapidement et fait place nette en quelques heures. A la nouvelle du sinistre, Saint-Aubin est sur les lieux ; il dessine les ruines de la Foire sous leurs divers aspects, du côté de l'abbaye, du côté du grand café d'Alexandre, du côté de Saint-Sulpice, et le feu n'est pas encore noyé sous les décombres que l'artiste a regagné son logement et s'est mis à préparer un grand cuivre pour y retracer, avec une hâte dont témoignent les épreuves, les *Six vues de l'incendie de la Foire Saint-Germain*. Quelques heures plus tard, c'est chose faite ; il inscrit sur la quatrième vue : *maison du concierge de la foire, incendiée dans la nuit du 16 au 17 mars 1764, gravée par G. d. S. le même soir.*

Par malheur pour les amateurs d'estampes, plus Gabriel de Saint-Aubin avancera en âge et plus il sera dévoré par la fièvre du dessin ; au regard de ce procédé, devenu pour lui comme une écriture cursive, l'eau-forte elle-même semblera trop lente et,

après l'*Incendie de la Foire Saint-Germain*, on ne le verra plus qu'une fois en l'espace de dix-sept années accorder les honneurs du cuivre à l'un de ses dessins de mœurs. Sans doute était-ce un beau sujet que cette *Conférence des avocats* en robes, assis autour d'une longue table, dans le décor austère de leur bibliothèque, et ce sujet, l'artiste l'a traité de main de maître ; mais combien d'autres dessins n'a-t-il pas rapportés de ses expéditions parisiennes, qui méritaient autant que celui-là d'être gravés ! Quelles estampes auraient pu devenir, par exemple, la *Visite de Christian VII, roi de Danemark, à l'Académie de peinture en 1768*, la *Naissance de Madame Royale*, le 19 décembre 1778, les *Cours du chimiste Sage à la Monnaie* en 1779, le *Couronnement de Voltaire à la Comédie-Française*, après la représentation d'*Irène* du 11 avril 1778, sans compter tant de charmantes scènes de genre, bien dignes de figurer auprès de ces petites pièces, trop peu nombreuses au gré de l'amateur, dans lesquelles, suivant les conseils de Sedaine, Gabriel a mis, avec beaucoup d'esprit, plus encore de grâce et de poésie : *les Deux amants, Conversation galante, Théâtre Italien, la Jeune femme à la terrasse, la Marchande en plein vent* et cette *Académie particulière*, exquise étude de nu, que l'auteur a dessinée, peinte et gravée avec amour ! C'est que la chronique imagée de Saint-Aubin ressemble un peu aux *Mémoires secrets*, où l'on commente plus qu'abondamment certaines futilités, tandis que les événements capitaux y sont rappelés en trois lignes, parfois même totalement oubliés ; il a reporté sur le cuivre tel dessin d'un intérêt secondaire à nos yeux, et négligé tel autre, où il nous plaît de voir une estampe toute faite, — peut-être, il est vrai, parce qu'il avait une manière si personnelle de dessiner que ses dessins, tout contrastés d'ombres et de lumières, semblent, suivant la remarque des Goncourt, toujours conçus en vue d'une eau-forte.

***

Or, ajoutent les auteurs de *l'Art du XVIII*e *siècle*, « l'eau-forte est l'œuvre du démon et de la retouche. Le primesaut, le premier coup, la vivacité, le diable au corps, de la verve et de la main, il faut avoir toutes ces grâces, être plein du dieu, et de patience. Gabriel est l'homme de ce procédé libre, courant, volant, rempli de caprice et d'imprévu, avec sa cuisine empoignante, avec ses mystères de chimie, avec les surprises ou les déceptions de la morsure, avec les dégoûts et les reprises de goût pour une planche qu'on jette et qu'on reprend dix fois.

« Il se jeta au cuivre, et se trouva aussitôt une pointe à lui, allante et venante et toute fourmillante d'amusants travaux, brouillée parfois, mais se retrouvant toujours, et presque insolente de furia et de brio dans des égratignures fines comme des cheveux, douces comme des rayures de pointe sèche ; et toute menue même qu'elle est, cette pointe, elle griffe, quand elle veut, profondément le cuivre et pousse aux noirs de Rembrandt, sans aucun souci de la propreté et du brillanté de la gravure du commerce. »

Voilà qui résume excellemment tout ce qu'on peut dire d'essentiel sur ces « petites œuvres d'aventures, faites d'un rien, en se jouant, qui, elles toutes seules, méritent à Gabriel de Saint-Aubin une place dans l'histoire de l'art ». Quant à rechercher où et comment s'est formé ce talent de graveur dont ils faisaient si grand cas, les Goncourt ne s'en sont point souciés, et l'on ne peut guère leur en tenir rigueur. Sans doute, nous aimerions savoir de quel maître graveur Saint-Aubin a reçu les leçons. On ne nous l'a pas dit, et c'est peut-être par ce qu'il n'a pas eu de maître à proprement parler. Mais en eût-il eu un, et nous fût-il connu, que ce renseignement n'aurait pour nous qu'un pur intérêt de curiosité et ne nous fournirait aucun élément de comparaison, aucune relation de cause à effet. Pourquoi ? Parce que la gravure telle que la pratiqua Saint-Aubin, cela ne s'enseigne ni ne s'apprend ; on a le don, et voilà tout. Qui ne sait que Saint-Aubin dessinait comme un graveur et gravait comme il dessinait, c'est-à-dire d'instinct ? Y a-t-il quelque chose de moins « appris » que ses crayonnages et ses gouaches ?

Le don, c'est très bien ; encore faut-il posséder les rudiments du métier. Et c'est ici le lieu de rappeler les origines et la formation de Gabriel. Élevé dans un milieu d'artistes, on le mit de bonne heure au dessin; puis il suivit les leçons de l'Académie ; mais, entre temps, n'est-il pas permis de croire qu'un familier de la maison, ou même un membre de la famille, — peut-être son aîné Charles-Germain, le remarquable aquafortiste des *Papillonneries humaines*, — lui apprit à vernir un cuivre et à le faire mordre, tout comme lui, Gabriel, l'apprendra, plus tard à son cadet Augustin, avant que celui-ci n'entrât dans l'atelier de Fessard ? Les *Papillons comédiens*, première pensée des *Papillonneries humaines*, sont datés de 1748 (Germain a vingt-sept ans alors) ; les premières gravures datées de Gabriel sont de 1750 (il a vingt-six ans) ; les premières gravures d'Augustin, de 1752 (il a seize ans). Ces dates parlent d'elles-mêmes et rendent l'hypothèse parfaitement vraisemblable.

Ce qu'il y a de certain, en tout cas, c'est que deux ans avant sa première participation au concours pour le grand prix de peinture, Gabriel de Saint-Aubin grave, et de telle façon que ses premières estampes sont autant de coups de maître ; et, trois ans plus tard, il signe l'un de ses chefs-d'œuvre, la *Vue du Salon du Louvre*.

Or, qu'on relise la description de cette pièce par les Goncourt, ou mieux, qu'on examine l'estampe elle-même, il semblera facile alors de définir exactement le « procédé » de l'artiste qui l'a gravée : on y voit une pointe libre et franche, sabrant hardiment le cuivre, un encrage où les noirs paraissent dosés avec soin et les blancs précieusement ménagés; en définitive, un effet de clair-obscur vraiment rembranesque, plus rembranesque même que ne l'est le dessin original. Ensuite, qu'on jette les yeux sur le *Spectacle des Tuileries*, et l'on reconnaîtra que la facture est complètement différente : ici, c'est une tout autre pointe, souple, ténue, frôlant la planche, où elle trace de fines broderies ; c'est une légère morsure d'eau-forte que viendront pousser à l'effet, dans

le deuxième état, quelques reprises à la pointe sèche ; enfin, c'est un tirage « nature » et, comme résultat, un paysage animé où l'ombre transparente, la lumière douce et blonde, sont l'ombre et la lumière mêmes d'une après-midi parisienne, un beau jour d'été.

Ces deux exemples résument la technique de Saint-Aubin. Entre tous les graveurs originaux du XVIII^e siècle, il se distingue par l'extrême liberté, l'extrême personnalité de la facture ; si ses estampes diffèrent de celles de Boucher, de Fragonard, de Cochin, de Moreau le jeune par le sentiment, elles n'en sont pas moins éloignées par la technique, et il faut remonter, bien au delà de Sébastien Leclerc, à Callot lui-même, pour trouver, dans l'histoire de la gravure française, une pareille magie dans la distribution de la lumière, avec une pareille originalité dans les moyens de l'exprimer, de la répandre et de la diversifier.

Pour cet aquafortiste, la planche de cuivre n'est qu'une manière de page d'album, et travailler sur le vernis, c'est dessiner à la pointe. Aussi ne cherche-t-il pas à obtenir ses effets à la manière de certains graveurs portraitistes français du XVII^e siècle ou des aquafortistes vénitiens du XVIII^e, par des tailles simplement juxtaposées, plus ou moins déliées suivant que le ton local doit être plus ou moins élevé dans la gamme des noirs, par rapport au blanc du papier ; il ne s'efforce pas davantage d'aligner correctement ses tailles et de les croiser selon les principes, en calculant la force du trait, l'intervalle des entre-tailles et l'angle d'intersection des contre-tailles. Il connaît certainement la théorie de tout cela, mais, dans la pratique, il n'en a cure. Sa pointe s'exprime à sa guise ; aucune règle ne la retient, aucune hardiesse ne l'effraie. Elle circule sur la planche comme un crayon, trace l'arabesque d'une image, en avive les contours de quelques accents, dégage les lumières, noie les ombres dans un travail croisé en tout sens, revient, reprend, tripote, gribouille, et finalement arrive toujours à dire ce qu'elle veut. Certes, elle a souvent l'incertitude et la négligence du « va comme je te pousse », et c'est ce qui fait à nos yeux une part du charme et de la saveur de ce qu'elle exécute. Qu'il lui soit arrivé de donner quelque lourdeur à certaines planches, surtout au début de la carrière de l'artiste ; qu'elle ait aussi des maladresses et des « ratés », comment ne pas le reconnaître ? Mais, dans l'ensemble, que de qualités maîtresses ! Que de jolis jeux de lumières frisantes et d'ombres veloutées ! Que de « patte » et que d'esprit ! Et soit que l'estampe tire son effet du clair-obscur, soit que la valeur du trait l'emporte sur celle de la tache, soit même que l'artiste cherche, comme il l'a noté sur une épreuve de l'*Allégorie sur le mariage du Comte de Provence*, à suggérer l'impression d'un dessin à la plume, quel régal pour un œil habile à suivre le capricieux travail de l'outil et le mystérieux effet de l'acide !

Une curiosité de facture commune à toutes ces eaux-fortes, c'est la multiplicité de leurs « états ». Le fait est d'autant plus remarquable qu'un état, quand il s'agit d'une eau-forte de Gabriel, ne représente pas exactement ce que l'on a l'habitude de

Adresse de Périer, marchand quincaillier (1767).
Dessin, plume et lavis (0,120×0,175) et eau-forte originale (0,115×0,181).
A M. Georges Dormeuil.

désigner par ce terme, c'est-à-dire une épreuve tirée sur la planche en cours d'exécution par le graveur désireux de se rendre compte du degré d'avancement de son travail. En principe, chaque état marque une étape de la gravure jusqu'à complet achèvement, c'est-à-dire jusqu'au tirage de l'épreuve avant, puis avec la lettre, — cette dernière épreuve constituant l'état définitif. Pour Saint-Aubin, il n'en va pas toujours ainsi. Peut-être a-t-il tiré pour lui des épreuves de toutes ses planches en cours de travail ; en tout cas, il n'en est pas souvent resté trace. A en juger par les documents qui nous sont parvenus, il semble plutôt, avoir exécuté ses eaux-fortes d'un seul coup, de telle façon que le premier état donne toujours l'impression d'une estampe déjà complète et qui aurait pu rester telle quelle ; sauf exception, les états suivants n'offrent plus que des modifications de détail, allant parfois jusqu'à nécessiter une remorsure, mais se bornant le plus souvent à de petites retouches à la pointe destinées à diminuer un effet ou à le renforcer, et même parfois, tout simplement, à modifier la lettre. Il est arrivé pourtant, — et c'est le cas de la *Vue du Salon du Louvre*, — qu'une composition bien arrêtée dans ses lignes générales ait été complètement transformée, et du reste notablement améliorée, surtout quant à l'éclairage, dès le deuxième état.

En conséquence, comme ces états successifs ne représentent pas, à proprement parler, les eaux-fortes à leurs divers degrés d'avancement, il s'ensuit qu'ils n'ont pas été exécutés à des dates nécessairement rapprochées les unes des autres, comme il arrive d'ordinaire quand un graveur poursuit régulièrement l'achèvement d'une planche. On sait que Saint-Aubin avait la déplorable habitude de reprendre ses tableaux jusqu'à les gâter ; or, cette manie de la retouche, il l'exerça aussi sur ses cuivres, tantôt avec un certain esprit de suite et pour perfectionner une planche en train, tantôt à de longs intervalles et pour ne pas apporter grande amélioration à l'état précédent. « Les différents états de ses planches, a écrit très justement Adrien Moureau, correspondent, pour ainsi dire, aux intermittences de son travail. »

Grâce à cette autre manie, — infiniment précieuse pour nous, celle-ci, — qu'avait l'artiste de multiplier, sur tout ce qu'il faisait, les signatures, les dates et les annotations, on peut appuyer ces quelques remarques d'exemples curieux et probants. Prosper de Baudicour possédait une épreuve de la *Marche du bœuf gras* qu'une note manuscrite de l'auteur déclarait avoir été retouchée le 3 janvier 1755, c'est-à-dire cinq ans après l'état premier. La *Vue du Salon du Louvre* est datée de 1753 dans le titre même ; un quatrième état porte cette date transformée en 1767. *Laban cherchant ses dieux* fut gravé en 1753 ; une épreuve du deuxième état porte la date du 10 mars 1763. Les deux planches du *Spectacle des Tuileries* sont signées et datées 1760 ; or, l'épreuve du deuxième état des *Chaises* porte : « retouché à la pointe sèche, 1763 », et l'épreuve du deuxième état du *Tonneau* : « novembre 1764 ». On a vu que Saint-Aubin avait dessiné les *Six vues de la Foire Saint-Germain* le jour même de

l'incendie, le 17 mars 1762, et qu'il avait exécuté le même soir la gravure d'une des vues au moins ; les autres ont été gravées le lendemain, comme l'indique le titre de la planche ; or, la sixième vue, dont la morsure avait manqué, a été reprise plus tard, ainsi que le précise cette note gravée : « seconde morsure. 23 X^bre 1762 » ; en outre, retrouvant la planche deux ans après cette dernière date, au moment où vient de paraître la gravure de Laurent Cars et Beauvarlet, d'après la peinture de Carle Vanloo représentant *M^lle Clairon et Lekain dans « Médée »*, Saint-Aubin a griffonné, entre la deuxième et la troisième vue, un minuscule croqueton à la pointe sèche de l'estampe en vogue, le tout accompagné d'une note gravée ainsi conçue : « Hippolite de Latude Clairon en Médée. 1764 ». Enfin, dans une épreuve retouchée de l'*Allégorie sur l'érection de la statue de Louis XV*, datée de 1763, l'inscription de droite se termine par la signature : *G. d. S. août 1767.*

A la vérité, Gabriel ne trouve jamais que ses gravures lui donnent entière satisfaction : quand il en rencontre les cuivres, par hasard, dans l'extraordinaire fouillis de son logement, il ne se tient pas de leur ajouter quelques traits de pointe ; quand il en retrouve des épreuves, c'est pour les relever de crayon, pour les renforcer à la plume, pour les rehausser de lavis, pour les égayer d'aquarelle. Il en vient même à retoucher de la sorte non seulement les épreuves de gravures exécutées par d'autres artistes d'après ses propres peintures ou dessins, témoin l'éventail dessiné à l'occasion du mariage du Dauphin et de Marie-Antoinette, œuvre de A.-J. Duclos, ou *la Comparaison du bouton de rose*, due à R. Dennel, mais jusqu'à des gravures sur lesquelles il n'a aucun droit d'auteur, comme certaines planches de son exemplaire de la *Description de Paris*, par Piganiol de La Force, « perfectionnées », suivant sa propre expression, à des dates qu'il ne nous a pas laissé ignorer.

L'abondance de ces états et l'extrême ténuité des détails qui les différencient généralement font la joie des amateurs, mais ne facilitent guère la tâche à qui veut dresser le catalogue de ces estampes. Celui que l'auteur du présent ouvrage a publié jadis signalait un assez grand nombre d'états jusqu'alors non décrits ; mais il ne se flattait pas de dire le dernier mot sur la question : il aurait fallu pouvoir confronter entre elles toutes les épreuves de chaque eau-forte pour être sûr de ne rien laisser échapper. De fait, plusieurs découvertes du même genre se sont produites depuis lors, et il est vraisemblable que ce ne sont pas les dernières.

Ce qui console, c'est que l'essentiel nous est connu. Appliqué à des pièces aussi exceptionnelles, un travail de catalogue, si minutieusement établi soit-il, ne satisfait vraiment que notre curiosité, notre instinct de collectionneur, ou même, tout simplement, notre goût de la classification, sans augmenter d'appréciable façon les raisons que nous avons d'admirer ces eaux-fortes. On a essayé d'exposer ces raisons, en montrant quelles avaient été, pour les estampes de Saint-Aubin, les conditions singulières de la production et l'originalité non moins singulière de l'inspiration ; on a insisté

Allégorie sur le mariage du Comte de Provence (1771).
Eau-forte originale ; 1er état (0,234×0,194) — Cabinet des Estampes de Paris.

enfin sur les qualités de ces gravures considérées exclusivement du point de vue de la gravure. Au lecteur qui a pu penser qu'on en exagérait les mérites, on rappellera le jugement porté sur Saint-Aubin graveur par un des graveurs de notre temps qui a le mieux connu son art, dans son histoire comme dans sa technique, et qui a su le plus finement en écrire :

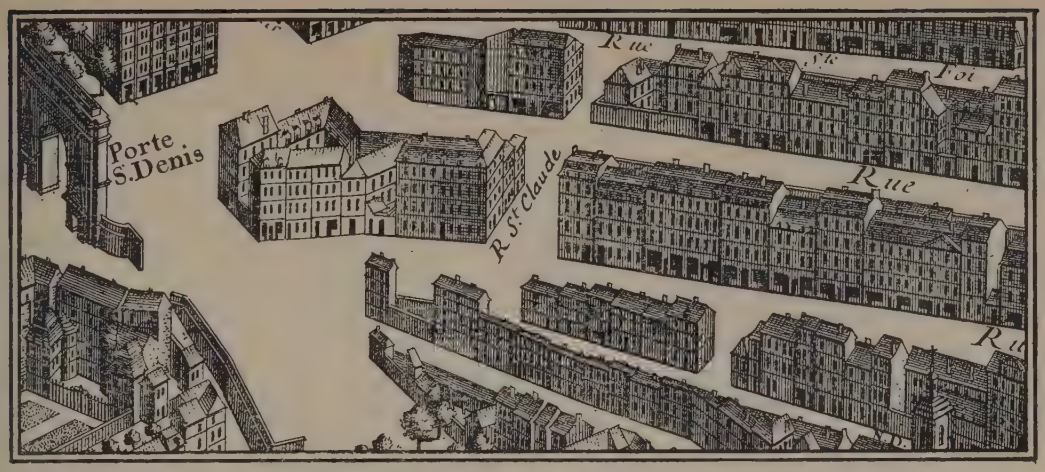
« Si les eaux-fortes de Fragonard, a dit Félix Bracquemond, nous montrent un peintre ayant pénétré la gravure à ce point que le tracé de son dessin sur le cuivre est exécuté par des travaux toujours prévus, toujours mesurés, presque en tailles rangées (je ne crains pas d'user de ce terme de graveur, malgré son apparente exagération), nous allons trouver, chez Gabriel de Saint-Aubin, une autre manière de concevoir l'eau-forte. A travers les tentatives pittoresques de la couleur et de l'effet, nous pourrons admirer ici un dessin composé de grâce et d'esprit.

« Le charme est grand, malgré l'incertain des *griffonis* et des *grignotis*, mots favoris d'Edmond de Goncourt quand il parlait gravure ; mais l'incertitude, la négligence même de Saint-Aubin n'en sont pas moins savantes. Toutes remplies de saveur ingénieuse, elles provoquent des hasards du métier le plus souvent heureux. Quand une erreur résulte de l'inexpérience du graveur, elle est aussitôt réparée par l'intelligence du dessinateur. Il la fait concourir au pittoresque de sa composition... Pourquoi citer telle ou telle de ces pièces : elles donnent toutes le coup de l'imprévu et ne peuvent rien nous apprendre ; pourtant, tout graveur voudrait les imiter[1] ».

1. Ouvrages a consulter. — Pour plus de renseignements et pour toutes les références utiles, il suffira de renvoyer le lecteur au livre publié en 1914 par la Société pour l'étude de la gravure française : *l'Œuvre gravé de Gabriel de Saint-Aubin, notice historique et catalogue raisonné*, par Émile Dacier (in-4°, 203 p. et 37 pl.).

Les omissions, qui concernent surtout des gravures d'après Saint-Aubin, et les inexactitudes de ce catalogue seront réparées dans la deuxième partie du présent ouvrage. On se contentera de signaler ici, pour son importance exceptionnelle, la découverte d'un tout premier état, jusqu'alors non décrit, de la *Vue du Salon du Louvre en 1753*. L'épreuve unique appartient à M. Henri Thomas. Elle a fait l'objet d'une étude spéciale dans la revue *Byblis* : *un Premier état inédit du « Salon du Louvre » par Gabriel de Saint-Aubin*, par Émile Dacier (n° de printemps 1923, p. 17-21, 1 pl.).

Je signale enfin qu'un étudiant allemand, M. Heintz-Rosenbaum, venu à Paris en 1926, pour préparer une thèse sur les aquafortistes français du XVIII^e siècle, m'a fourni une indication dont j'ai tiré parti dans ce chapitre : se basant sur l'échelle des personnages dans la composition, il a émis l'hypothèse que deux des pièces non datées, *Théâtre Italien* et *le Charlatan*, pourraient être, la première contemporaine des eaux-fortes de la période 1750-1753, la deuxième voisine du *Spectacle des Tuileries* (1760).



CHAPITRE IV

L'HOMME QUI DESSINAIT EN TOUT TEMPS ET EN TOUT LIEU

Parler des dessins de Gabriel de Saint-Aubin, ont écrit les Goncourt, c'est faire l'éloge de la moitié de son talent.

Par ce qu'il sait du peintre et du graveur, le lecteur est maintenant à même de mesurer la portée de cette heureuse formule, qui doit être prise absolument. Il faut le reconnaître, en effet, les peintures et les eaux-fortes de Saint-Aubin réunies, en si haute estime qu'on les tienne, ne sauraient donner de son originalité une idée aussi forte que ne le font à eux seuls les dessins.

« Figurez-vous des dessins dont l'enchantement est fait d'une liberté, d'une audace, d'une outrance qui semblent les aventures, les bonnes fortunes, les hasards inespérés d'un crayon heureux, et qui ne sont que science et art. Des dessins dont un contour gras fait saillir les rondeurs du nu, comme de l'ombre portée d'une ronde-bosse, avec des lignes de lumière qui ne paraissent dessinées que par la demi-teinte des fonds. Des dessins où, dans l'*osé* des noirs, des parties à peine effleurées par le crayon, des parties grises du ton effacé d'une contre-épreuve, donnent, dans l'intensité des ombres, le rayonnement diffus et vague et comme mangé de lumière des morceaux éclairés par un coup de jour ; des portraits, où des sourires de figures comme lointaines,

s'estompent d'une caresse de vie, dans le tarabiscotage brutal des cadres et le fouillis heurté des accessoires. Des vignettes, où le contour, tour à tour noyé, tour à tour profilé par un fin trait d'encre, donne à un petit personnage de deux pouces de hauteur le tournant d'une forme vivante dans une atmosphère. Des vélins où, dans la douceur de la plombagine sur la peau, Gabriel enferme une silhouette de femme flottante dans sa ligne, hors du nuage et dans le nuage encore. Des aquarelles, d'un emportement de coloris, des aquarelles qu'a bien certainement regardées l'aquarelle anglaise du commencement du siècle. Des gouaches pareilles à un revers brouillé et nué des soies d'une tapisserie de Beauvais, dont le bariolage fait des hommes, des femmes, des foules. » Ce sont encore les Goncourt qui parlent ainsi, et jamais peut-être l' « écriture artiste », — ce mélange, si bien défini par M. Pol Neveux, du style « à la fois lyrique, impressionniste et technique », — n'a plus complètement rempli son objet que dans cette page où sont rendus sensibles à la fois la matière même de ces dessins et leur charme indéfinissable.

Certes, il y a, dans l'histoire de l'art, d'autres peintres et d'autres graveurs qui se sont fait remarquer par l'abondance et la qualité de leur œuvre dessiné. Mais, pour la plupart, le dessin n'est qu'un moyen. Pour Saint-Aubin au contraire, le dessin devient très vite une fin en soi, une passion si absorbante et si dominatrice qu'elle lui fait négliger non seulement les choses les plus élémentaires de la vie, mais tout le reste de son art. Quand on pense à la faible quantité des études prises sur le vif qu'il a utilisées dans ses peintures et ses gravures, et au petit nombre de dessins terminés qu'il a laissés, proportionnellement à ses innombrables croquis, on comprend qu'il en arriva de bonne heure à manier le crayon pour le seul plaisir de voir les formes naître sous ses doigts.

Il n'est guère facile de donner des précisions sur la date à laquelle se produisit cette orientation de son talent. Tout ce que l'on peut dire, c'est qu'elle s'est faite insensiblement, pendant cette sorte de palier que sont, dans la carrière de l'artiste, les années comprises entre sa dernière participation aux concours de l'Académie en 1754 et les environs de 1760. Dès 1761, il paraît engagé dans la voie d'où il ne sortira plus : c'est de cette année que date son premier livret enrichi d'illustrations marginales, exercice de virtuosité auquel il se livrera bien des fois par la suite et dont il fera son divertissement jusqu'aux derniers mois de sa vie.

Il n'est pas moins malaisé de déterminer au premier coup d'œil la période à laquelle appartient un dessin donné. On se tromperait souvent si l'on rapportait au temps des débuts toutes les pièces où l'extrême finesse du trait s'associe à la minutieuse analyse du détail, et plus souvent encore si l'on considérait comme les dernières productions toutes celles qui se recommandent par la recherche d'une forme plus synthétique et d'un effet plus concentré. Il n'y a pas ici de règle absolue. Quant à l'art de distribuer la lumière, — un des traits caractéristiques du talent de Saint-

Aubin, — impossible de le prendre pour critérium : le crayon qui, en 1779, fait apparaître par magie la silhouette du chimiste Sage au fond de la grande salle de la Monnaie traversée d'un rayon de soleil oblique, ce crayon n'est-il pas le même qui, vingt-quatre ans plus tôt, se jouait dans les clairs-obscurs du rembranesque *Salon du Louvre* ?

Ce problème de chronologie, si on l'envisage maintenant de l'extérieur, ni les sujets traités, ni les procédés employés ne peuvent aider à le résoudre.

A toutes les époques de sa vie, l'artiste a utilisé les mêmes procédés. Peut-être, dans les commencements, a-t-il eu un goût plus marqué que par la suite pour le trait de plume, si l'on en juge d'après les premiers dessins datés que l'on possède (1747-1748). Il a rarement employé la sanguine seule (disons en passant que celle dont il use n'est pas la pierre d'un beau rouge vif, chère à Watteau et aux artistes de son temps : elle tire légèrement sur le roux). La mine de plomb, et davantage encore la pierre d'Italie, voilà ses moyens d'expression favoris : il aime la souplesse de cette dernière, sa plasticité, si l'on peut dire, qui permet d'obtenir à volonté le trait le plus délié, la grisaille la plus légère et, sans lever la main, rien qu'en appuyant un peu, un contour gras et nourri, du noir le plus profond, qui donne d'un seul coup le relief et l'ombre; et quelle commodité, quand on enlève un dessin à l'impromptu, de pouvoir étaler cette matière généreuse du bout du doigt, comme d'une estompe ! Cette rapide mise à l'effet, il l'obtient aussi par un coup de pinceau chargé d'un lavis d'encre de Chine, de bistre, de sépia, ou même simplement d'une eau jaunâtre. Parfois, son pinceau trempé de bleu pâle donne une indication de ciel qui suffit à éclairer, à égayer tout le reste de la page, à situer dans l'espace un monument, à créer l'atmosphère autour d'une scène. Il est, d'ailleurs, passé maître dans le maniement du lavis : non seulement il l'emploie pour rehausser un dessin au trait de crayon ou de plume, voire une épreuve d'eau-forte, mais il l'utilise quelquefois exclusivement et — j'emprunte cette remarque aux Goncourt — certaines pages ainsi traitées au pinceau ressemblent dans leur chaleur fauve à des esquisses frottées de bitume.

Dans la plupart des cas, le procédé ne se définit pas aussi simplement. Chez un homme qui ne sait rien faire de bon, semble-t-il, sans la complicité de la retouche, les mélanges et les combinaisons sont quasi de règle. Tantôt « il associe à la mine de plomb la sanguine et l'encre de Chine, qu'il recouvre encore de griffonnages dignes de La Belle », tantôt « il délave sa pierre d'Italie et la réchauffe avec du bistre, sur lequel il écrase parfois du pastel » (Goncourt). Il est à l'affût de toutes les ressources et toujours l'un des premiers à essayer les inventions nouvelles, depuis la « peinture éludorique », — témoin ses envois au Salon de l'Académie de Saint-Luc en 1774, — jusqu'à « l'or liquide » du chimiste Thomé, comme le rapporte *l'Avant-coureur* du 29 avril 1771. Le plus souvent, il est difficile de tirer argument du procédé pour assigner une date à des dessins presque toujours cuisinés d'une manière imprévue.

Pas plus que le procédé, le sujet n'est un élément de chronologie. Si l'on peut poser en principe que les pages d'après nature ont pris de plus en plus le pas sur celles de pure imagination, il y a maintes exceptions à cette règle. Dès le début, on rencontre chez Saint-Aubin des études de mœurs, et tout à la fin, des compositions de fantaisie: sur l'un de ses premiers dessins, on voit des figures de la rue; sur un autre, une course de chevaux dans les Champs-Élysées; sur un autre encore, une scène de ballet ; l'un des tout derniers est un groupe des *Trois Grâces lutinées par des amours*.

Dire que son œuvre dessiné forme deux groupes : celui des choses vues et celui des choses imaginées, ne serait pas distinguer sa production de celle de beaucoup d'autres dessinateurs. Ce que cet œuvre a de vraiment particulier, c'est, avec la rareté des études ayant servi à l'artiste pour ses peintures, la grande supériorité des dessins du premier groupe sur ceux du deuxième, et cela à tous les points de vue. Toutefois, de ce que les dessins d'après nature représentent à nos yeux le meilleur, le vrai Gabriel de Saint-Aubin, il ne faudrait pas se croire autorisé à faire bon marché du reste. Sans compter tout ce que l'on y découvre d'exquis, — l'auteur y ayant prodigué la grâce du trait, la recherche de couleur qu'il mettait en toutes choses, — on y trouve la preuve d'un très noble effort vers une forme d'art que l'on peut ne pas aimer, mais que l'on n'a pas le droit de traiter en quantité négligeable. Bien sûr, si cette partie de son œuvre nous faisait défaut, l'artiste ne perdrait point la place qu'il occupe ; on risquerait, en revanche, de ne rien comprendre à sa vie, dans l'ignorance où l'on serait d'une des particularités les plus curieuses de son esprit et du compromis qui s'établit sans cesse chez lui entre deux tendances opposées.

Pour une fois, les Goncourt n'ont pas vu juste, quand ils ont écrit à propos du dernier échec de Gabriel au grand prix de peinture : « L'Académie et l'académique, en un jour il planta tout là, se secoua, fit peau neuve, perdit l'ambition, refit ses dieux, et devint soudain le Gabriel de Saint-Aubin qu'il resta toute sa vie, un artiste ayant rompu avec toutes les routines, les pratiques, les traditions, les respects humains de l'art, cherchant le beau dans ce qu'il avait sous les yeux, dans le spectacle du Paris du XVIII^e^ siècle ». Tout cela n'est exact qu'en partie. La vérité, c'est qu'un double courant l'a tour à tour entraîné dans un sens et dans un autre : à toutes les époques de sa vie, on constate des retours offensifs de l'académisme, et le phénomène, déjà sensible quand il s'agit des peintures et des gravures, l'est davantage encore quand il s'agit des dessins, pour la raison bien simple que les dessins constituent la part de beaucoup la plus considérable de son œuvre. Non, la rupture ne fut pas aussi définitive, ni le renouvellement aussi complet que les Goncourt ont bien voulu le dire. De ses ambitions de jeunesse, de ses rêves académiques irréalisés, quelque chose avait survécu chez Saint-Aubin qu'il garda jusqu'à la fin. Semblable à Greuze boudant l'Académie de ne l'avoir admis que comme peintre de genre, il souhaita toute sa vie d'être pris pour un peintre d'histoire. Mais Greuze n'a fait qu'une tentative en ce sens : après l'échec de

Le Roi Salomon (1760).

Plume et lavis (0,170×0,200). — A M^me^ la C^tesse^ de Béhague (Livre des Saint-Aubin).

son morceau de réception en 1769, il n'a pas insisté. A maintes reprises, au contraire, l'ancien élève de Boucher et de Colin de Vermont est revenu sur des sujets qui étaient aussi loin de sa manière naturelle que *Sévère et Caracalla* de *l'Accordée de village*, des sujets comme *l'Ecole de Zeuxis*, *le Tremblement de terre de Lisbonne*, *l'Histoire romaine*, dont la rencontre, chez l'auteur du *Salon de 1753*, de *la Parade* et du *Couronnement de Voltaire au Théâtre-Français* n'est pas sans étonner. Quand on passe en revue ses dessins, on s'aperçoit que cet admirable peintre de mœurs a sacrifié plus ou moins à tous les genres qui relevaient alors de l' « histoire ».

***

Celui qui l'a le moins intéressé, c'est le genre sacré. On pourrait croire que la rareté de tels sujets chez lui tient à ce qu'ils étaient peu en faveur à l'époque ; or il suffit d'ouvrir un livret de Salon pour se convaincre du contraire, et l'on est un peu surpris que Saint-Aubin ne se soit pas arrêté davantage aux scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Encore préfère-t-il l'Ancien au Nouveau, soit pour le pittoresque de l'arrangement ou pour l'emploi du nu que certains épisodes lui permettent : *Salomon*, *Esther et Assuérus*, *Judith et Holopherne*, *Suzanne et les vieillards*, *Loth et ses filles*. A l'inverse de Boucher, à peine s'il s'inspire des scènes de la vie du Christ, de la Vierge et des saints. N'y aurait-il pas là quelque influence de Voltaire, dont il était — on le devine par une foule d'indications éparses — le fervent admirateur ? Toujours est-il qu'il s'est abstenu des sujets de religion. Ce qui ne l'empêche pas, du reste, ayant à représenter *le Jugement dernier*, d'inscrire au bas de son dessin une exégèse développée, appuyée des meilleures références : « J'ai placé, écrit-il, le Père Éternel et Jésus-Christ à la même hauteur, pour donner une idée de leur égalité, et le S. Esprit, procédant du Père et du Fils, au milieu d'eux... A droite, sont les justes, en petit nombre, selon le sentiment de S. Prosper, etc. ».

La mythologie et la fable ne l'ont pas tenté beaucoup plus. On peut s'en étonner encore. Quand on feuillette les *Métamorphoses* dans la célèbre édition de 1767-1771, à voir ces beaux dieux tout nus, ces amours cabriolant dans le ciel, ces apothéoses et ces cataclysmes d'opéra, tels que les ont imaginés Eisen, Boucher, Gravelot et d'autres, on se dit que le talent de Saint-Aubin était certainement à la mesure d'inventions gracieuses, mais de tout repos, comme celles-là ; et pourtant il n'a point réussi les illustrations du poème de Malfilâtre, *Narcisse dans l'île de Vénus*. Par ailleurs, il a peu fréquenté l'Olympe. Non par ignorance : il avait trop de lecture pour ne pas en savoir autant qu'homme de son siècle sur les aventures des dieux et des héros, à preuve les figurines dont il a orné son *Almanach des dieux*. Mais il ne semble pas avoir fait grand cas des histoires fabuleuses. Sa mythologie ressemble à celle de Boucher ; de nature assez vague, elle confine au sujet de genre : évocations de Vénus, des

Grâces, de l'Amour, jeux d'amours avec Silène et les Bacchantes, adorations ou invocations à l'Amour, le meilleur spécimen en reste ce *Triomphe de l'Amour sur tous les dieux*, déjà cité au chapitre des peintures. Rien de bien personnel dans tout cela, sinon l'arabesque toujours heureuse de la composition et le sens décoratif qu'elle prend naturellement, sans parler de la place d'honneur réservée aux figures nues : à cet égard, des dessins comme ceux des *Amours de Jupiter* avec Io, Danaé, Antiope et Léda ; *le Jugement de Pâris, Persée et Andromède* sont révélateurs.

Car, au fond, les sujets de la mythologie et de la fable ne sont pour Saint-Aubin que des prétextes à traiter la figure nue, ce qu'il aima, je crois, par-dessus toutes choses, et mieux même que de crayonner les hommes et les femmes de son temps dans leurs vêtements coutumiers. Le nu n'est-il pas à la base de toute la peinture d'histoire? Qu'on se rappelle le grand dessin allégorique, *l'Étude et les amours cherchant à arrêter le Temps* : son auteur en était si fier qu'il a écrit au bas : « Bon à coller derrière mon portrait ».

Il saisit toutes les occasions de représenter le nu. Il l'étudie dans ses dessins d'académie, il en fait l'objet de ses dessins de caprice, et s'il s'arrête avec tant de complaisance devant les statues placées dans les paysages, décorant les monuments, exposées aux Salons ou passant en ventes publiques, n'est-ce pas que le nu s'y rencontre plus souvent que partout ailleurs. Un de ses triomphes, d'ailleurs, ces dessins de statues ; son trait s'y apparente à celui de Bouchardon, ce qui n'est pas peu dire. Enfin, le domaine où il introduit toujours le nu, domaine pour lequel il a une incroyable prédilection, c'est l'allégorie.

On a déjà dit qu'il était de tempérament très allégorique ; il a cela de commun avec plus d'un dessinateur de son temps: voyez Moreau le jeune et Cochin. Il a commencé de bonne heure : le premier dessin daté qu'on ait de lui est une *Allégorie sur le « concours » de peinture d'histoire institué par le roi en 1747*. L'examen de ses eaux-fortes a mis en relief sa manière bien à lui de réaliser de telles compositions, sa tendance à multiplier les personnages, à prodiguer les attributs, son goût de raffiner sur les intentions au point de dérouter le spectateur. Cela dispense de reprendre ici la question, mais non pas d'y insister. Car l'un des traits les plus originaux de l'artiste, c'est justement la rencontre à tout bout de champ, dans son œuvre, de ces deux expressions si opposées : l'une, la plus directe, la plus réelle, tirée de la nature même ; l'autre, obtenue à coups de traités d'iconologie, et le plus étonnant salmigondis qui soit d'idéologies obscures et compliquées. Il est de ceux que vise Diderot, quand il parle de ces compositions si chargées d'idées qu'elles sont à l'épreuve des légendes : « Je ne m'y ferai jamais, dit-il. Jamais je ne cesserai de regarder l'allégorie comme la ressource d'une tête stérile, faible, incapable de tirer parti de la réalité et appelant l'hiéroglyphe à son secours ; d'où il résulte un galimatias de personnes vraies et d'êtres imaginaires qui me choque ».

Pour Saint-Aubin, il n'y a pas d'événement qui ne se puisse transposer dans le plan allégorique. Aussi en est-il de ses dessins comme de ce qu'en matière de linguistique on appelle des « doublets » : au mot de formation populaire, correspond la scène d'après nature ; à la forme savante, l'interprétation allégorique. Malheureusement, nous n'avons pas toujours la double forme, et bien des choses n'ont été exprimées par l'artiste qu'en langage chiffré : ainsi les pages sur le mariage de Louis XVI et de Marie-Antoinette (sujet qu'il a traité plusieurs fois), ou en l'honneur du roi et de la reine (par exemple, le génie de la Sculpture taillant la statue de Marie-Antoinette), ou encore à l'occasion de la naissance du duc de Berry, fils du comte d'Artois, de la mort du Dauphin, fils de Louis XV, de la mort de Voltaire, de la mort de Carle Vanloo, de l'entrée du roi de Danemark à Paris. Et je néglige, bien entendu, les idées générales dont l'allégorie était la seule traduction possible : le Temps, la Paix triomphante, le Génie inspirant un guerrier, la Discorde chassée ou la Calomnie vaincue (ces deux explications ont été proposées pour la même pièce), la Liberté d'écrire, les Arts (nombreuses versions), la Reconnaissance au roi, la France agricole et marchande, et beaucoup d'autres encore, inspirées d'événements contemporains, de conversations ou de lectures, et qui sont quelquefois pour nous des énigmes insolubles.

Part faite de ce qu'il y a de convenu dans ces allégories, — car, pour le fonds, Saint-Aubin ne montre aucun souci de renouveler les formules, — on les regarde toujours avec plaisir, moins à cause de leur arrangement que de leur exécution. Sans doute, ce n'est pas le cercueil armorié qu'entourent des figures éplorées, le petit autel circulaire au-dessus duquel deux personnages joignent leurs mains, ou la femme couronnée élevant dans ses bras un petit enfant, qui font l'intérêt des dessins sur la mort du Dauphin, le mariage de Louis XVI ou la naissance d'un prince du sang. Dans les compositions de cette sorte, toujours quelque souvenir de l'observation sur nature, toujours quelque trouvaille heureuse de lumière viennent vivifier la scène, la sauver de la froideur et de l'ennui; et si l'on y voit trop souvent tel génie aux larges ailes que l'on connaît bien pour l'avoir rencontré chez Moreau, Gravelot ou Cochin, la grâce nerveuse et flexible de son jeune corps fait oublier qu'il est un poncif.

A côté de l' « allégorie pure », il y a bien d'autres morceaux où les figures et les accessoires symboliques sont mis à contribution. S'agit-il d'enjoliver l'encadrement d'un portrait comme celui de Sedaine ou d'Edward Young, d'agrémenter une vignette comme les médaillons des *Étrennes françoises* de l'abbé de Petity, l'artiste ne laisse pas d'emprunter aux trois règnes de la nature une foule de choses, parfois hétéroclites, dont chacune a sa signification, le tout animé d'une ribambelle de *putti* dont chacun a son rôle. Il va jusqu'à introduire l'allégorie là où elle n'a que faire, et c'est dans la scène de mœurs. Passe encore pour *le Rêve, ou Voltaire composant « la Pucelle »*, dont on a déjà parlé, et même, à la rigueur, pour le groupe de divinités strapassées qui plafonnent au *Salon du Louvre en 1767* et à la *Conférence des avocats* de 1776 ; mais les

figures que l'on voit au-dessus d'un *Défilé de jouteurs* sont déjà plus inattendues; on peut en dire autant de la jeune femme nue assise auprès de Jean-Jacques Rousseau jouant aux échecs au café de la Régence, et de la Vérité regardant une couronne à la loupe, du haut de la cheminée sous laquelle le chimiste Sage donne sa leçon de minéralogie. Enfin, comme le facteur de *la Petite poste* est guidé par une figure volante de Mercure, de même, dans la pièce où Saint-Aubin s'est représenté faisant en cachette le portrait de l'évêque de Chartres pendant un dîner chez le maréchal de Maillebois, un génie porteur de torche descend du ciel en vol plané pour éclairer le dessinateur abrité derrière un paravent.

Où les académies et les allégories sont encore copieusement utilisées par Saint-Aubin, c'est dans les dessins d'ornement et d'illustration.

Les premiers ne sont pas très nombreux. Ils le sont trop peu à notre gré, car de tous les genres auxquels ils ressortissent, on ne sait celui qui a le mieux servi l'artiste : projets de frontispices, de fleurons, de cartouches, où les figures nues, les petits génies, les attributs tiennent leur place accoutumée ; « croquis de faunes à l'usage des jeunes architectes qui veulent en placer dans des bâtiments rustiques » (le titre est de Saint-Aubin lui-même et rappelle sans aucun doute ses leçons chez Blondel) ; compositions galantes dans des encadrements chantournés, qui semblent être des croquis pour des écrans ; idées de plafonds semés d'amours ; modèles de fontaines publiques, en collaboration avec Blondel ; queue de dais pour M. de Chevreuse, où Gabriel collabore avec son frère Germain, celui-ci se réservant les bordures, celui-là les personnages allégoriques du support ; projet de coupe ; modèles d'assiettes destinées à la Manufacture de Sèvres qui devait les exécuter pour M^me^ Du Barry et dans lesquelles le cadet entre en compétition avec son aîné et l'emporte encore aisément sur lui. A des rencontres comme celle-ci, on peut mesurer la distance qui sépare les deux frères, le métier de l'un du talent de l'autre : peut-être, du point de vue de la technique, le projet du décorateur professionnel était-il plus convenable à son objet et plus facilement réalisable ; mais si l'on ne considère que le plaisir de l'œil, que sont les guirlandes de Germain et ses entrelacs d'initiales fleuries, sans imprévu, sans fantaisie, auprès du ravissant décor, quoique parfois un peu touffu et un peu bien étrange pour un service de porcelaine, que Gabriel a semé sur les marlis et les fonds de ses quatre modèles ?

Il lui était certainement possible de se plier à l'exigence des sujets qui voulaient de la sobriété : un décor de théâtre à l'antique, dessiné pour Slodtz, comme il l'a noté lui-même, est d'une rigueur de lignes voisine de la sécheresse. Mais les spécimens d'un style aussi dépouillé sont l'exception chez lui, et c'est fort heureux, car ils lui réussissent médiocrement. Au lieu que, quand il lâche la bride à sa verve, il crée sans effort mille riens délicieux : si, par exemple, rivalisant avec Eisen, il dessine de minuscules vignettes à la plume pour des en-tête ou des culs-de-lampes, des tabatières, des boîtes

Cl. Archives photographiques.

L'Étude et les Amours cherchant à arrêter le Temps (1770).
Pierre noire (0,544×0,543). — Bayonne, Musée Bonnat.

ou des montres, les pastorales galantes, les allégories et les mythologies en raccourci éclosent à l'envi sous ses doigts ingénieux, avec figurants et décors appropriés, coins de paysage, animaux, vols de petits amours, le tout merveilleusement en place au milieu de bordures rocaille. Dans ces infiniment petites pièces où il est beaucoup plus à l'aise que dans les grandes, il met en œuvre une documentation qui ne le cède en rien à celle de ses dessins les plus importants : il faut voir toutes les choses qui lui passent par la cervelle quand il trousse sur un bout de papier une douzaine de croquis pour des cadrans de montres, et les notes qu'il prend à cet effet : « marine ancienne ; marine moderne ; joug rompu ; chaîne brisée, bonnet de liberté ; coffre plein d'or ; modèle de voiture, 1767, galants harnois ; lit de l'hymen, modèle, pavots, chaînes ; Pline, Buffon » ; etc., etc. On pourrait croire que tout cet appareil écrase le sujet. Point du tout. Chez Saint-Aubin, plus les allégories sont de dimensions réduites et meilleures elles sont : leur agrément diminue en raison directe de leur grandeur.

A plusieurs reprises déjà, l'on a fait état des dessins d'illustration, à propos soit des encadrements allégoriques de portraits ou de vignettes, soit de la décoration des titres et des frontispices. Ce n'est là qu'un côté de la question. Il y a autre chose à dire sur Saint-Aubin illustrateur. Mais les vignettistes de son temps, qui est l'apogée du livre illustré du XVIII^e^ siècle, sont tellement nombreux, et beaucoup de ces spécialistes l'emportent de si loin sur lui qu'on a négligé de le considérer sous ce jour. Ajoutons, pour être juste, qu'il n'a illustré aucun livre à succès (au contraire, celui auquel il a donné la part la plus importante de sa collaboration n'a point vu le jour dans la forme prévue par son premier éditeur) et que, si la plupart de ses dessins d'illustration ont été gravés, ils ne l'ont pas toujours été par des maîtres ; c'est même une chance, pour sa réputation en ce genre, qu'il se soit chargé lui-même et qu'il ait chargé son frère Augustin d'interpréter certaines de ses vignettes. En tout cas, son œuvre d'illustrateur, assez nombreux du reste, est d'autant plus intéressant à étudier que Gabriel paraît s'être consacré à la vignette d'une façon suivie pendant une période bien délimitée de sa carrière ; et, comme on peut le deviner sans peine, cette période commence aux environs de 1760, c'est-à-dire à l'époque où le peintre, un moment désemparé à la suite de ses échecs aux concours de l'Académie, se reprend, se remet au travail, mais pour se livrer corps et âme au dessin.

Son coup d'essai remontait assez loin : dès 1753, l'année de l'eau-forte du *Salon*, il avait donné le frontispice et le titre allégoriques d'un petit almanach intitulé *Tablettes historiques, topographiques et physiques de Bourgogne*, deux aimables piécettes gravées par Fessard en 1755, l'année même où Augustin faisait ses débuts dans l'atelier de ce maître. Puis, après un intervalle assez long, ç'avait été le portrait de Sedaine, gravé par Gabriel lui-même en 1757 et placé en tête du *Recueil de poésies* publié en 1760. A partir de cette année, la production devient régulière. C'est en 1760 qu'il signe ses premières compositions pour le *Spectacle de l'histoire romaine*, de Philippe de Prétot,

vaste entreprise à laquelle il collaborera jusqu'en 1768. De 1761, date *le Bal d'Auteuil*, devenu en 1762 le frontispice du *Répertoire des bals*, quand ce recueil du sieur de La Cuisse, maître à danser, est mis en vente avec deux planches, aussi gravées par Gabriel, où deux contredanses à la mode, « la Bionni » et « la Griel », sont expliquées figure par figure à l'aide de personnages lilliputiens en costumes de la Comédie-Italienne. De 1761 encore sont les vignettes-frontispices de deux comédies de Sedaine, *On ne s'avise jamais de tout* et *le Jardinier et son seigneur*, la première gravée par l'auteur du dessin, la deuxième par son frère. Autre vignette-frontispice en 1762 (une allégorie, cette fois), gravée par Gabriel pour l'*Almanach historico-physique*. En 1763, c'est encore lui qui traduit à l'eau-forte les deux planches de coquilles et d'agates pour le catalogue d'une vente de curiosités naturelles faite par Helle le 6 décembre, tandis qu'Augustin reproduit *l'Intérêt personnel*, un dessin destiné à illustrer la comédie de Palissot de Montenoy. Le portrait de l'évêque d'Orléans Louis-Sextius de Jarente, gravé par Lecœur a même année, doit être cité à cette place, bien qu'on n'ait pas trouvé le livre auquel il devait servir d'en-tête. Puis viennent, en 1765, quatre illustrations traduites par Massard, pour *Narcisse dans l'île de Vénus*, poème de Malfilâtre paru deux ans plus tard; en 1766, un frontispice pour *le Génie*, de Sébastien Mercier, gravé avec assez d'accent par C.-A. Mercier, le frère de l'auteur du poème, et quatre des cinq médaillons illustrant les *Étrennes françoises*, de l'abbé de Petity (Littret, Duclos et Chenu, le deuxième surtout, n'ont pas mal rendu les dessins originaux). En 1767, Gabriel donne la belle eau-forte, ensuite déplorablement gâchée par le burin de C. Beurlier, des quatre compositions pour les *Nouveaux voyages dans les Indes occidentales*, du chevalier Bossu ; il est plus heureux avec C.-A. Mercier qui grave le frontispice, l'en-tête et le cul-de-lampe de la *Lettre de Dulis à son ami*, l'étrange poème de son frère Sébastien. En 1770, c'est le portrait d'Edward Young pour *les Nuits* de cet auteur, et en 1771, une vignette allégorique pour les *Vies des architectes*, de Pingeron. Après ces deux planches, gravées par Augustin de Saint-Aubin, il faut attendre jusqu'en 1777 pour rencontrer la dernière contribution de Gabriel à la vignette : les quatre compositions pour les *Nouveaux voyages dans l'Amérique septentrionale*, — encore un ouvrage du chevalier Bossu, — dont les cuivres fort médiocres sont dus à C.-F. Letellier et à J.-B. Louvion.

Parmi les vignettes non gravées, on doit retenir surtout les neuf dessins inspirés du *Zadig* de Voltaire, et les quatorze compositions illustrant un manuscrit du galant roman de Godard d'Aucourt, *Thémidore*, copié en 1745 par Germain de Saint-Aubin; ce sont les seules qui forment une suite. D'autres, à sujets des *Métamorphoses* d'Ovide, des *Contes* de La Fontaine, de *la Pucelle* de Voltaire sont des pièces isolées qui, comme les eaux-fortes de *Mérope* et de *Tancrède*, peuvent n'avoir pas été imaginées en vue de la décoration d'un livre. Au contraire, les en-tête et les culs-de-lampe dont Saint-Aubin a enrichi son exemplaire des poésies de Sedaine (il en sera parlé plus longuement dans

un autre chapitre) ont tous les titres à être mentionnés ici : que cette illustration soit faite à bâtons rompus, qu'elle manque d'unité dans le choix des sujets et la manière de les traiter, on ne peut y contredire ; elle n'en est pas moins curieuse, ne fût-ce que pour l'habileté de l'artiste à tirer de chaque poème une ornementation appropriée. En outre, un de ces poèmes, *Inkle et Iarico*, lui a fourni le sujet d'une composition à pleine page, modèle accompli de vignette, d'ailleurs visiblement préparée pour la gravure, et dont la réussite de planches comme *le Jardinier et son seigneur*, *On ne s'avise jamais de tout*, *l'Intérêt personnel*, fait regretter qu'elle n'ait pas eu la chance d'être mise sur le cuivre.

On remarquera que, de toutes ces illustrations, les trois dernières sont les seules, avec celles des *Étrennes françoises* et *le Bal d'Auteuil*, à s'inspirer de scènes de mœurs et d'événements parisiens. Encore, dans les *Étrennes françoises*, où sont pittoresquement évoqués *l'Établissement de l'École militaire*, *l'Inauguration de la statue du roi* et *la Pose de la première pierre de l'église Sainte-Geneviève*, un premier médaillon n'est-il qu'une allégorie en l'honneur de la cinquantième année du règne de Louis XV. Quant au *Bal d'Auteuil*, dire que ce délicieux frontispice du *Répertoire des bals* est de la même qualité que le *Spectacle des Tuileries*, avec, en plus, une saveur populaire très finement marquée, c'est mettre ce petit chef-d'œuvre à sa vraie place.

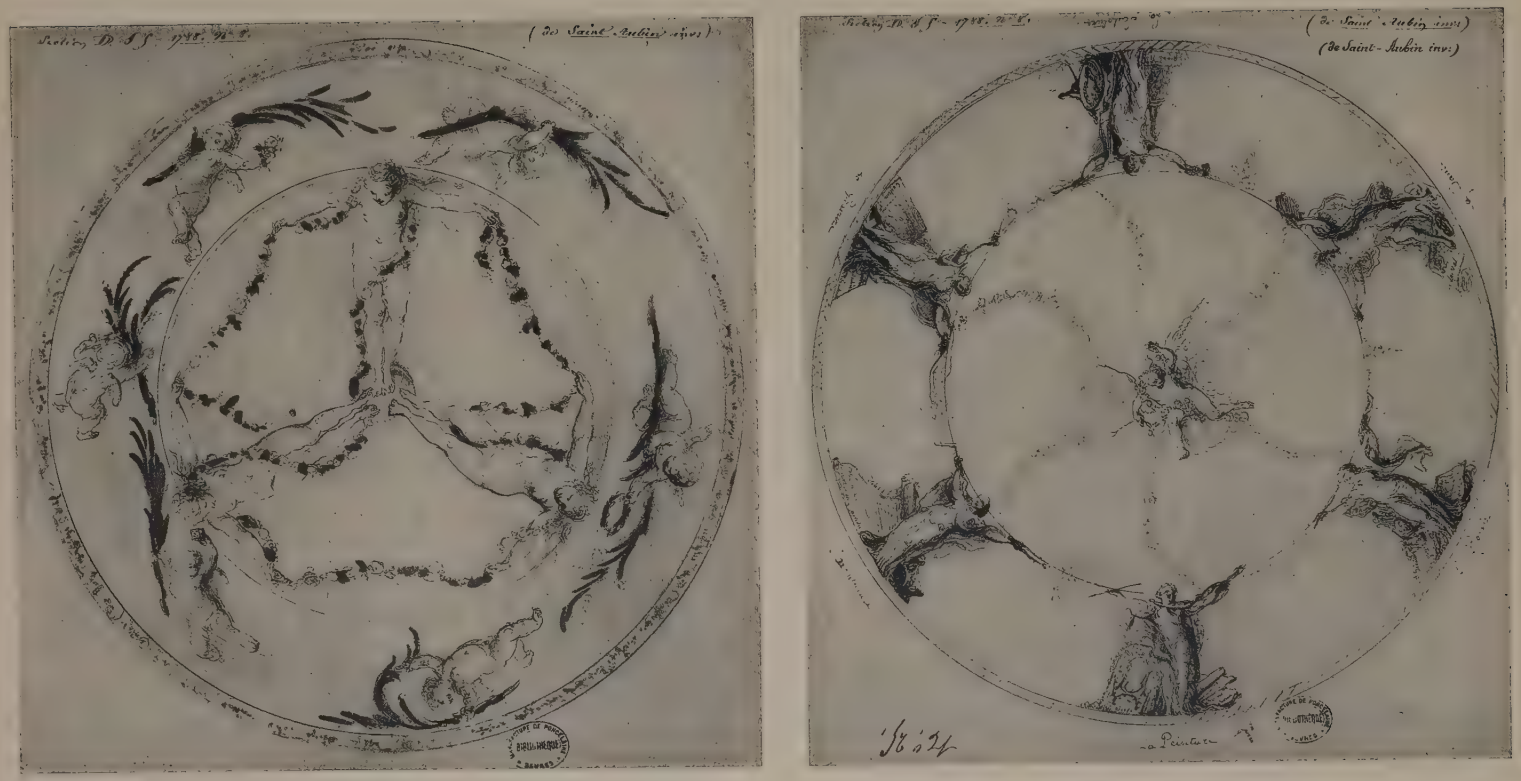
Il s'en faut que les autres illustrations soient de cette valeur. Dans certains cas, on peut accuser les interprètes : ainsi Letellier, Louvion, ou encore Beurlier, qui a si maladroitement terminé les eaux-fortes des *Nouveaux voyages aux Indes occidentales*. Mais ailleurs, il semble bien que le graveur ne pouvait mettre dans sa traduction ce qui manquait à l'original : les mythologies assez pauvres des vignettes pour *Narcisse dans l'île de Vénus* ne se sont pas améliorées en passant par le burin de Massard.

En somme, ce qu'il y a de meilleur dans tout cela, c'est ce qui se rapproche le plus de la véritable veine de l'artiste. Excellent quand il observe, insignifiant dès qu'il invente, Saint-Aubin se montre encore à son avantage quand il peut enrichir d'un détail pris sur le vif le produit de son imagination. Nulle part on ne s'en rend mieux compte que dans une suite de dessins d'illustration, — la plus nombreuse qu'il ait donnée, la plus importante à ses yeux et celle qui l'a retenu le plus longtemps, — dont on ne croirait pas, à première vue, qu'elle peut offrir le moyen de faire une telle vérification : je veux parler des compositions destinées au *Spectacle de l'histoire romaine*.

Pour résumer d'un mot l'existence incohérente de son frère, Germain de Saint-Aubin a écrit que « sa principale occupation fut de dessiner quelques allégories, l'*Histoire romaine expliquée* de M. Philippe de Prétot et surtout les cabinets de tableaux dont on faisait la vente ». Les premières compositions pour l'*Histoire romaine* remontent à 1760, et les dernières qui portent une date sont de 1768. L'ouvrage, annoncé dès 1762, ne parut qu'en 1776-1777, sous le titre de *Spectacle de l'histoire romaine*, et resta inachevé ; c'est un in-quarto, illustré de 49 planches (y compris un

frontispice), gravées par Aveline, Chenu, Courtois, Lévesque, de Lorraine, Mesnil, Pelletier, Augustin de Saint-Aubin et P.-F. Tardieu, 28 d'après G. de Saint-Aubin, et le reste d'après Eisen, Gravelot et d'autres. Il ne nous est connu que par une réimpression postérieure des gravures, accompagnée d'un texte nouveau et publiée sous un titre différent, *Abrégé de l'histoire romaine*, par l'abbé Millot, en 1789. Si l'on prenait à la lettre les inscriptions que portent les planches, on devrait en conclure qu'une partie de ces illustrations a été gravée d'après des dessins, une autre d'après des peintures ou des gouaches ; mais toutes les compositions originales de Saint-Aubin qui nous sont parvenues, — elles ne sont pas très nombreuses, il est vrai, —sont des dessins, la plupart rehaussés d'aquarelle et de gouache, et c'est cette particularité sans doute qui justifie l'inscription *G. de Saint-Aubin pinxit*, gravée au bas de certaines pièces.

Quand on peut rapprocher un original de sa traduction, la distance qui sépare les deux œuvres étonne dès le premier coup d'œil et, bien que l'on ait des raisons de croire certaines planches terminées sur une préparation d'eau-forte due à Gabriel lui-même, ce rapprochement accuse toujours l'infériorité de la gravure sur le dessin. L'ensemble est, d'ailleurs, fort inégal. Il y a des scènes dont la banalité solennelle s'inspire des formules académiques les plus ressassées, et d'autres, tellement vides et inexpressives qu'on les dirait bâclées comme des pensums. En revanche, beaucoup peuvent se réclamer d'un pittoresque singulier, d'une mise en page adroite, d'une recherche très poussée de ce que nous appelons la couleur locale. Celles-ci sont de beaucoup les plus curieuses, l'auteur y montrant plus que nulle part ailleurs son goût de la précision documentaire. Homme de peu d'imaginative et qui n'en croit que ses yeux, il lui faut absolument, pour créer une scène antique, des renseignements originaux. On le devine feuilletant les livres, alors nouvellement parus, sur les fouilles d'Herculanum, regardant les œuvres d'art, interrogeant les compétences de son temps, puisant à toutes les sources les détails qui donneront un caractère de vérité satisfaisante aux monuments, aux costumes et au mobilier de ses Romains. « Les jeux publics, dira *l'année littéraire* de 1776 à propos du *Spectacle de l'histoire romaine*, les cérémonies religieuses, les apothéoses, les armes, les enseignes militaires, les machines de guerre, les pompes triomphales, etc., ont été assujettis au costume le plus exact. » Des compositions comme *la Prise de Véies*, *le Triomphe de Pompée* (une double page dont la disposition rappelle *l'Entrée d'Alexandre à Babylone*, de Le Brun), *la Bataille navale d'Ecnome*, par exemple, témoignent de ce grand effort, dont le défaut est d'être parfois trop visible, mais qui est bien personnel à l'artiste. C'est la même préoccupation qui le hante quand, voulant illustrer la fable de Sedaine, *Inkle et Iarico*, dans laquelle il est question d'un cocotier, il commence par demander au livre du pharmacien Lémery, — c'est lui-même qui nous l'apprend par une note, — des précisions sur l'arbre au pied duquel il va représenter la petite sauvagesse donnant ses soins au naufragé ; ou bien quand, ayant gravé ses deux gouaches d'après le *Tancrède* de Voltaire,



Nymphes et Amours. — Les Beaux-Arts.
Modèles d'assiettes pour un service destiné à M^me^ Du Barry (1774).
Aquarelles (diam. 0,22) — Musée céramique de la Manufacture de Sèvres.

il inscrit au bas de la scène du *Défi* : « Septembre 1760. Suivant le costume du XII^e^ siècle observé sur les manuscrits ». Deux exemples entre bien d'autres.

Enfin, parmi tous ces Romains qui seraient facilement insupportables avec leurs gestes emphatiques et leurs attitudes de convention, les femmes de Saint-Aubin, si séduisantes, si simples et si vraies, viennent à point nommé comme pour revendiquer les droits du naturel ; et ce n'est pas le côté le moins piquant des épisodes historiques les mieux documentés, que la présence de ces jolies filles de Paris, travesties à la romaine par un dessinateur qui les connaît à merveille : Lucrèce mourante semble une petite maîtresse qui se pâme ; Agrippine, avec des câlineries d'amoureuse, soutient Germanicus expirant et forme, en compagnie de ses enfants éplorés, un groupe où Greuze aurait pu reconnaître sa meilleure manière sentimentale ; Clélie, svelte et souple, se tient devant Porsenna, le corps légèrement infléchi, le visage incliné, avec une coquetterie exquise ; et sur le passage du cortège triomphal de Pompée, des femmes se pressent comme à *la Parade du boulevard*. La double manière de Saint-Aubin illustrateur, — ce mélange qu'on a dit d'académisme et de naturalisme, cette combinaison de souvenirs d'école, de renseignements livresques et d'observation directe, — apparaît à chaque page dans ces gravures ; le *Spectacle de l'histoire romaine* est un des endroits de son œuvre où l'on voit le mieux ce dont il était capable naturellement et ce que, toute sa vie, il s'est efforcé d'atteindre.

***

Germain de Saint-Aubin évaluait à quatre ou cinq mille les « dessins non terminés » laissés par son frère au moment de sa mort. Comme c'est à peine si l'on connaît maintenant, en dessins terminés ou non, le quart de cette étonnante production, il y aurait de la témérité à vouloir établir quelle était, dans l'ensemble de l'œuvre, la proportion entre les dessins d'invention et ceux où l'artiste rapporte ce que ses yeux ont vu. Bornons-nous à répéter que, si l'on en juge par ce qui nous reste, ceux-ci l'emportaient de beaucoup sur ceux-là.

Un très grand nombre de ces dessins d'après nature que Germain qualifie de non terminés couvraient des feuillets de carnets ou d'albums, aujourd'hui dépecés, pareils à celui de la collection Groult, le seul qui subsiste encore dans son intégralité avec le recueil de Stockholm. Sur ces feuillets d'album, Saint-Aubin consignait pêle-mêle ses observations prises sur le vif, et l'on y trouve de tout un peu : des croquis de monuments, de statues, de tableaux, d'objets d'art, d'instruments de musique, d'appareils scientifiques, à côté d'esquisses de cérémonies, de fêtes, de scènes de la rue ; des coins d'intérieurs et des bouts de paysages auprès de figures de toutes sortes. Ici, le portrait de M^lle^ Clairon, trois fois répété sous des aspects différents, voisine avec une étude d'horloge astronomique ; là, la *Vénus* du sculpteur Pfaff, avec un homme qui des-

sine et une femme qui lit ; ailleurs, l'entrée du Palais-Bourbon, avec les morceaux d'une frise sculptée et un groupe de trois femmes; ou bien encore quatre études d'une tour ressemblant à un des clochers de Saint-Sulpice, avec un amphithéâtre garni d'étudiants. Rien de plus attachant que les fragments de cette documentation recueillis au hasard des rencontres, où tous les sujets et tous les procédés semblent se donner rendez-vous. Dans l'inachevé même de ces notes hâtives, tout ce que l'on sait de l'artiste, de sa vie, de ses goûts, de ses recherches et de son talent est produit au grand jour, comme dans une confession publique. C'est ce qui rend les pages d'album si précieuses aux véritables amateurs : on y voit admirablement échantillonnés tous les éléments dont se compose l'œuvre d'après nature d'un dessinateur qui est à Moreau le Jeune comme Constantin Guys à Eugène Lami.

En premier lieu, les figures, les innombrables figures de l'enragé crayonneur. Figures isolées : enfants, fillettes et garçons, hommes et femmes. Tantôt, la tête seule est étudiée; mais, le plus souvent, le personnage est vu en buste ou en pied. Les femmes sont debout, allant et venant, ou bien couchées, ou bien assises près d'une fenêtre ou devant une cheminée, sur un banc ou dans un fauteuil, lisant, écrivant, dessinant, cousant, tenant une broderie, faisant de la tapisserie ou des chapeaux, jouant de la harpe ou du clavecin ; les hommes lisent, dessinent, font de la musique, dorment dans un fauteuil, travaillent de leur métier, ou bien marchent comme à la promenade, le tricorne sous le bras.

Et puis, ces figures se groupent, et ce sont toutes les scènes familières et tous les sujets de mœurs que l'on peut imaginer : il y a la toilette, la leçon de lecture, la promenade ; des femmes allaitent leur nourrisson ou lui donnent la bouillie, travaillent ou babillent, dessinent sur un coin de table ou font cercle, assises sur des chaises au pied d'une statue des Tuileries ; une jeune mère tient son enfant sur ses genoux, une autre joue avec ses enfants autour d'un tonneau ; des fillettes dévident des écheveaux; on aperçoit d'heureuses familles dans leur intimité ; on pénètre dans des intérieurs rustiques ou bourgeois, dans des ateliers d'artistes et des académies particulières, dans des salles de cafés, dans des maisons de jeu, dans des théâtres et dans des galeries ; on assiste à des leçons de dessin ou de musique, à des courses et à des assauts d'armes, à des assemblées au salon et au concert, à des expositions et à des ventes publiques, à des soupers et à des bals ; ailleurs, ce sont des rixes, des descentes de police, des perquisitions, des saisies par huissier, des arrestations, des exécutions ; ailleurs encore, des couples dansant, des amateurs de tableaux, des musiciens et des chanteurs des rues, des marchands ambulants, des buveurs, des soldats qui tirent l'épée, des badauds qui vont à la parade, des femmes qui attendent leur galant, des amoureux qui se déclarent... Les mille petites scènes du spectacle de Paris.

Peut-être est-il possible de donner au lecteur l'idée d'un aussi extraordinaire foisonnement par cette énumération, trop longue et pourtant bien incomplète. Mais

comment lui rendre perceptible ce qu'il y a de vérité, de naturel, de simplicité, et en même temps de grâce et de charme, dans les moins achevées de ces figures! Que l'on interroge les autres dessinateurs du siècle, même les plus grands, on n'en trouvera aucun pour apporter une contribution aussi vaste et aussi sûre à l'histoire de la vie courante, des manières d'être et d'agir de son temps. Dans ces pages sans « sujets » et sans intentions, où il fixe l'éphémère et le fugitif, Saint-Aubin nous apprend quantité de choses que personne d'autre n'a jugées dignes de mémoire, et tous ces menus détails nous touchent au point le plus intime de notre être, tant sont étroits les liens qui nous rattachent à ce petit monde d'autrefois.

Le portrait qu'il nous en a laissé, sans le savoir, est composé de mille touches éparses, de mille silhouettes anonymes, et ce sont justement les véritables portraits qui y manquent le plus. Observateur comme il l'était, on croirait difficilement qu'il ne possède pas les qualités d'un physionomiste ; n'empêche que ce n'est pas là son fort et qu'il ne s'est pas montré particulièrement curieux de scruter les visages. Il saisit beaucoup mieux l'attitude et le geste qu'il ne rend la ressemblance; et quant à l'expression, il paraît s'en désintéresser tout à fait, tant ses personnages, à peu d'exceptions près, gardent en toute circonstance une surprenante impassibilité. C'est un trait qu'ils ont de commun avec ceux de Watteau, et ce n'est pas le seul.

Il ne faudrait pourtant pas pousser les choses à l'extrême et lui dénier tout talent de portraitiste : pour que le maréchal de Mailleois lui ait demandé de venir faire en cachette, pendant un dîner, le portrait de l'évêque de Chartres qui se refusait à poser devant un peintre, il faut qu'il ait été instruit de ses capacités.

A ce témoignage, s'ajoute celui des portraits de Saint-Aubin que nous connaissons, j'entends des portraits sur nature, car il en est dans le nombre dont on n'est pas certain qu'ils aient été exécutés directement d'après le modèle. Ainsi ceux de Voltaire, de M^me^ Du Châtelet, de l'évêque d'Orléans Louis-Sextius de Jarente, d'Edward Young. Ceux qu'il a donnés de Marie-Antoinette et de Louis XVI sont vraisemblablement des arrangements d'après ses propres souvenirs complétés à l'aide de tableaux ou d'estampes : il n'est guère croyable, en effet, qu'il ait pu faire poser le roi ni la reine. Pour Sedaine, c'est tout le contraire : l'auteur d'*On ne s'avise jamais de tout* n'avait-il pas écrit à son ami Gabriel :

> Quand voulez-vous que ma figure
> Aille, droite comme un piquet,
> Se planter en bonne posture
> Auprès de votre chevalet ?

Tous n'ont pas un état civil aussi sûr. Dans les catalogues de ventes du XIX^e^ siècle, il est question d'une princesse de Parme, d'une M^lle^ Bordier du théâtre Nicolet, d'une

Mlle Colombe, d'un Greuze, d'un Augustin de Saint-Aubin assis et peignant, d'un Clodion, d'un graveur Basan, d'un Colardeau, d'un comte d'Esterhazy, d'un général Wolf, sans qu'on sache sur quoi reposent ces désignations, ni s'il n'en est pas, dans le nombre, qui s'appliquent à des œuvres d'Augustin, comme il est arrivé pour le portrait de Mme Tilliard, la femme du graveur, et pour celui du numismate Joseph Pellerin, autrefois vendus sous le nom de Gabriel. Un homme debout devant une magnifique horloge astronomique dont il tient la clef a passé longtemps pour Vaucanson : si regrettable qu'il soit de ne pas connaître le modèle de cette belle gouache, un des portraits les plus complets de l'artiste, force est bien d'avouer que cette appellation n'a aucun fondement. Germain de Saint-Aubin est facilement reconnaissable, quand on se rappelle le profil qu'ont donné de lui sa fille Marie-Françoise et son frère Augustin. Le peintre Demachy est identifié grâce à une note manuscrite ancienne au verso du dessin, et le danseur Gaëtan Vestris grâce à une inscription de l'auteur lui-même. Ce sont aussi des annotations de Gabriel qui ont permis de mettre des noms sur les visages de Germain-Augustin et de Rose de Saint-Aubin, les deux plus jeunes enfants du brodeur, et de Marie-Françoise, sa fille aînée ; de Mme Nicolaï, de Mme Deviolaine, de Mme de Honancourt, de Nanette Dupin et de quelques autres, peu nombreux en proportion de tous ceux qui gardent leur anonymat.

Plusieurs de ces portraits, et ce ne sont pas les moins plaisants, se trouvent aux confins de la scène de genre : c'est le Comte d'Artois à qui sa femme présente un de leurs enfants, c'est Jean-Jacques Rousseau jouant aux échecs au café de la Régence, c'est Mlle de Rucelly dessinant, Mlle Clairon jouant de la harpe ou Sophie Arnould, un jour de vente aux Grands Augustins, debout devant une cheminée et présentant son petit pied à la flamme, tandis qu'elle se retourne pour lancer un de ses mots à l'emporte-pièce : « Votre frère n'a point de dents, dit-elle à Germain de Saint-Aubin, il fait plus de croûtes qu'il n'en mange ». C'est encore Augustin enfant endormi sur un tabouret, enfin c'est Gabriel lui-même occupé à feuilleter un carton d'estampes, ou bien peignant d'après le modèle une figure de la Justice, ou bien malade, assis dans un fauteuil et souriant à la jeune femme qui vient de lui apporter une tasse de tisane. Mais la meilleure image qu'il nous a laissée de lui-même est un médaillon où l'on voit le profil d'un homme aux environs de la quarantaine : des traits assez durs et des méplats accusés, la bouche serrée, l'œil grand ouvert, quelque chose de mélancolique et de tendu dans l'expression qui fait qu'on se demande : rêve-t-il, ou s'il est en arrêt devant la vie qui passe ?

Ce qui est vrai des figures ne l'est pas également des paysages. Et disons d'abord que, par paysages, il faut entendre ici les aspects de Paris, de ses faubourgs et de ses environs, car rien n'autorise à croire, jusqu'à présent du moins, que Saint-Aubin se soit beaucoup éloigné de sa ville natale. Il était de ces Parisiens dont se gausse

LE BAL D'AUTEUIL.
Frontispice pour le "Répertoire des Bals" (1761).

ON NE S'AVISE JAMAIS DE TOUT.
Frontispice pour la pièce de Sedaine (1761).

Eaux-fortes originales (l'une : 0,130×0,076 ; l'autre : 3e état, 0,127×0,078). — Cabinet des Estampes de Paris.

Sébastien Mercier, « qui n'ont jamais sorti de chez eux que pour aller en nourrice et en revenir, qui n'osent se hasarder à quitter les vues coutumières du Pont-Neuf et de la Samaritaine ». Le voyage de Versailles ou de Sceaux semble bien le déplacement le plus important qu'il ait jamais fait.

S'il est un artiste dont on peut dire qu'il a eu le sentiment de la nature, c'est évidemment celui-ci. Pourtant, à l'exemple de presque tous les peintres de son temps, il n'imagine pas le paysage dissocié de la vie ambiante et se suffisant à lui-même ; pour une fois qu'il a fait une tentative en ce sens avec un tableau de ruines à la manière d'Hubert Robert, il n'a pu que montrer, en la transposant à peine, la construction de la Naumachie des jardins de Monceau. Ce qu'il retient, ce sont, non pas des coins de nature plus ou moins pittoresques, étudiés dans leur essence et leur caractère, mais des « vues » tout aussi documentaires que ses figures ; et c'est pourquoi, au contraire de ces dernières où l'on rencontre une foule de passants anonymes et de scènes de mœurs sans « sujets », il y a fort peu de ses paysages qui soient indéterminés, fort peu aussi qui soient représentés sans la figuration vivante qui les anime à l'ordinaire. Ces décors ne peuvent se passer d'acteurs, ceux-ci ne seraient-ils que deux gardes françaises, l'arme au bras, montant la garde à la porte d'un petit théâtre des boulevards, un garçon limonadier qui sort, son plateau à la main, d'un pavillon du Colisée, ou un groupe de promeneurs arrêtés sur la terrasse des Dames de Montmartre et regardant la rue et les jardins qui s'étagent à leurs pieds. Au Louvre, aux Tuileries, sur la place Louis XV, aux Champs-Élysées, à la porte Saint-Denis, devant la nouvelle église Sainte-Geneviève, à l'abbaye de Saint-Victor, au pied de la fontaine de Bouchardon, rue de Grenelle, dans les ruines de la Foire Saint-Germain ou de l'Hôtel-Dieu incendiés de la veille, dans un chantier de construction à Passy, toujours quelques figurants sont là comme pour donner l'échelle (aussi des architectes comme Blondel et J.-L. Bovet demandent-ils à Saint-Aubin d'animer leurs compositions) ; à moins que ce rôle de témoin ne soit tenu par un détail que le paysage a pour objet de mettre en valeur, comme l'arbre renversé par la tempête dans le jardin du Palais-Royal, la grue du Port Saint-Nicolas, ou tout simplement une statue dressée sur un fond de verdures.

Sa flânerie entraîne fréquemment le dessinateur hors des limites du boulevard ; en revanche, il lui arrive plus rarement de dépasser celles de la nouvelle enceinte : un petit hôtel à Chaillot, une guinguette au Roule, la porte de Passy, les bals d'Auteuil, la grange de Longchamp, un chemin à Ménilmontant ou dans les bois de Belleville, la fontaine Saint-Pierre au Pré-Saint-Gervais, divers monuments de Montmartre où il monte à plusieurs reprises, sont parmi les souvenirs qui nous restent de ces courses. Quand il se rendait à Vincennes, à Meudon, aux fêtes de Romainville ou de Saint-Cloud, à l'île Saint-Denis voir le jardin de M. de La Ferté, à Saint-Denis croquer le mausolée de Turenne, à Sceaux dessiner l'église, à Versailles enfin, il entreprenait une véritable expédition. Et ce qui montre bien quelle sorte de paysagiste il était, c'est que, dans

aucune de ses visites à des lieux nouveaux pour lui, même au château et aux jardins de Versailles, cet homme que pas un monument parisien ne laissait indifférent n'a trouvé l'occasion ni de couvrir de croquis des feuillets et des feuillets d'albums, comme on aurait pu s'y attendre, ni de traiter une page égale en importance à telle ou telle que lui ont inspirées ses endroits familiers : la porte Saint-Denis ou les Tuileries, le quai de la Mégisserie ou le Colisée.

Enfin, il ne s'intéresse pas qu'à la façade des monuments. Son habileté à restituer les perspectives les plus compliquées et son goût de ménager les éclairages les plus imprévus se donnent libre cours dans ses vues d'intérieur. Il excelle à faire filer des piliers vers les lointains d'une voûte comme à Saint-Eustache, à détailler le système architectural du dôme des Invalides, à donner l'impression de la hauteur et de la profondeur d'un édifice comme la nef de Notre-Dame ou la grande salle du Palais, à rendre la clarté qui tombe de la coupole dans la chapelle des dames de Panthémont, la lumière artificielle d'un théâtre ou d'un café, l'obscurité qui règne aux Thermes de Julien, aux cuisines des Invalides ou à la crypte des Saints-Martyrs de Montmartre, le rayon de soleil oblique métamorphosant toutes choses dans la salle qu'il traverse, le clair-obscur où baigne une statue dans le fond d'une chapelle. S'il n'est pas un paysagiste complet, du moins a-t-il eu, comme Diderot l'écrivait à propos de Demachy, « l'art de rendre l'air pour ainsi dire sensible », art sans lequel il n'est pas de grand paysagiste.

A en juger par ce que nous possédons, les allées et venues du dessinateur à travers sa bonne ville nous auraient valu plus de figures de Parisiens que d'aspects de Paris. Il ne faut pas oublier toutefois qu'un grand nombre de monuments et de paysages ont été crayonnés par lui dans les marges des livres dont il fit pendant plusieurs années les compagnons de ses promenades, une part très singulière de son œuvre que l'on examinera tout à l'heure en détail. Il faut dire aussi qu'auprès des aspects de Paris reproduits pour eux-mêmes, il en est d'autres, une quantité d'autres, qui servent de cadre à des scènes parisiennes de toutes sortes, depuis le défilé du cortège royal devant l'église Sainte-Geneviève jusqu'à la querelle de deux marchandes des rues sur le quai de la Mégisserie, avec la perspective du Pont-Neuf et de la Samaritaine pour toile de fond. Après ce que nous ont appris les personnages et les paysages isolés, rien d'étonnant que la fusion de ces deux éléments ait pu faire merveille : nulle part ailleurs Saint-Aubin ne se livre plus complètement, ne se laisse plus heureusement guider par son génie que dans des compositions de ce genre, et rien ne lui assure plus indiscutablement la place qu'il occupe au premier rang de nos peintres de mœurs. Si, par impossible, un musée, une collection parvenait à réunir tous ces dessins, écrivent les Goncourt, ce serait « la chronique illustrée la plus complète des *faits divers* du Paris du XVIII^e^ siècle ».

Les Goncourt ont d'ailleurs admirablement évoqué ce Paris de Gabriel de Saint-

Aubin en des pages d'une verve aussi éblouissante que celle du dessinateur. Ils ont insisté — un peu trop peut-être — sur les fêtes et les réjouissances populaires : « Le dimanche, et la guinguette avec ses cabinets de verdure, et les dansées vigoureuses, et le bruit des petits pieds des Mamselles Godiches sur le sable du jardin, et les beaux airs des soldats des *petits corps*, et la chanson des violons qui répondent aux violons de la veuve Trophée à l'entrée du Cours, et de la Glacière à Chaillot, et de Madame Liard au Roule. Puis, c'est le Pont-Neuf et ses charlatans dans une odeur de beignets, ses revendeuses et leur train, ses racoleurs et leurs plumets, et les *giroflées à cinq feuilles* claquantes comme un fouet, et les *dégoisements des dix-sept péchés mortels !* Divertissements, réjouissances, bals de plain-pied avec la rue, et distributions de vin au peuple de Paris ! avalanches de pains de Gonesse, brioches, aloyaux, gigots ! Et des farces pompeuses ! Et le reste des Fêtes des fous, cette procession du rire, la promenade de la figure colossale du Suisse de la rue aux Ours ! Et les parades en plein vent, ébahissement de Paris affairé qui s'arrête ! Et les amusements de Saint-Cloud aux dimanches de Paris plein de musiques ! Et le carnaval, ce règne de la populace ! Et le bœuf gras, avec ses hérauts à cheval, son cortège de Turcs à soleil dans le dos, et son Amour qui était alors un petit roi couronné, portant en sautoir le cordon de Saint-Louis ! Et ce revenez-y du Carnaval, la foire de Besons, traînant sur la route en triomphe le régiment de la calotte, et les chevaux à plumes, et pyramides de Pierrots, et chars débordant de masques et de lazzi sur l'air : *O réguingué, ô lon lan là !* tous les bonheurs de cet enfant : le peuple, — c'est le domaine de Gabriel ».

Si joliment brossé que soit le tableau, il ne faudrait pas croire que les réjouissances populaires sont les seules à tenter un crayon toujours et partout aux aguets. Il y a d'autres spectacles, moins bruyants que les cortèges carnavalesques, les bals de banlieue et les distributions de vin au peuple, où Saint-Aubin ne manque pas de se mêler à la foule des curieux. Assister à l'entrée de la Dauphine dans Paris, être témoin de l'arrivée de la statue du roi sur la place Louis XV, se trouver sur le passage de la procession de la Fête-Dieu, fût-ce par un jour de pluie, cela vaut la peine qu'on se dérange autant que le nain de la Foire, l'ours de la ménagerie et le cachalot montré sur le boulevard.

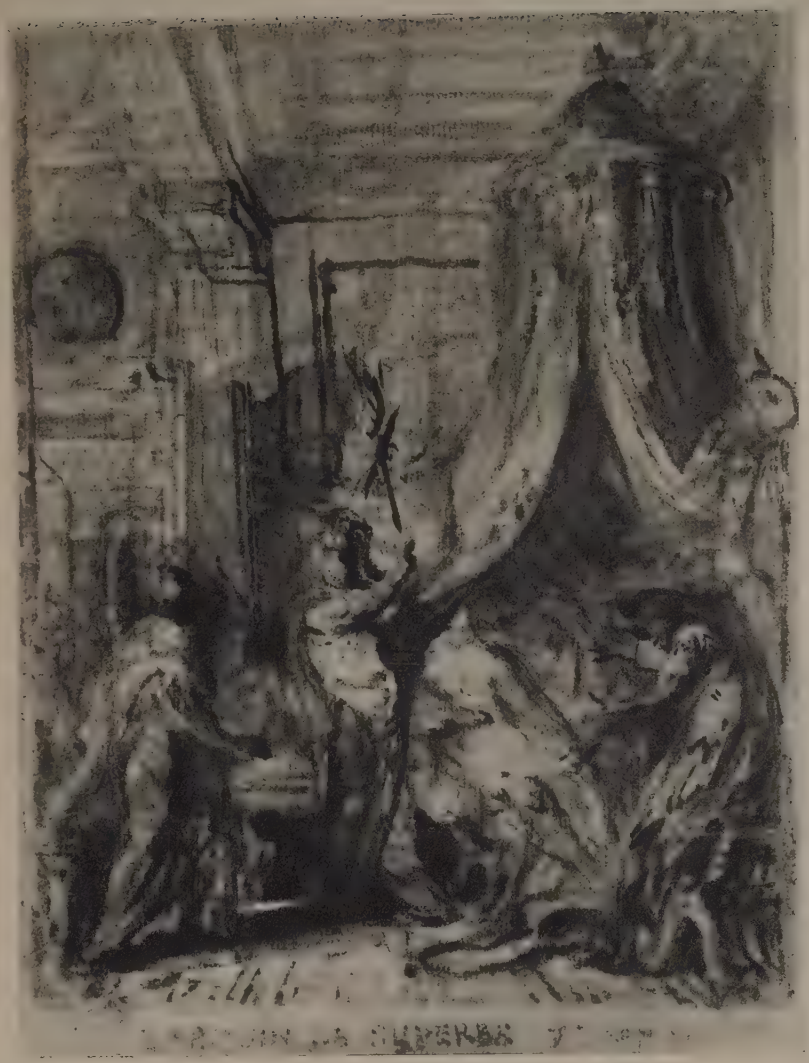
Le spectacle, d'ailleurs, ne se donne pas seulement en plein air : quand a lieu la rentrée du Parlement, quand le roi pose la première pierre de l'amphithéâtre des écoles de chirurgie, quand Messmer expose les vertus de sa cuve magnétique, quand Réaumur professe dans son laboratoire, quand Blondel démontre des machines à l'Académie des sciences, quand le roi de Danemark visite la salle du modèle à l'Académie de peinture, il faut être là en bonne place, pour ne rien perdre du coup d'œil.

Les cafés, les tripots, la boutique d'une marchande de modes en renom sont autant de postes d'observation d'où l'on peut saisir sur le vif les allées et venues de tout un monde. Il en est de même des Salons du Louvre, des expositions de la place Dauphine

et du Colisée, des ventes aux enchères, des galeries de tableaux, à cette différence près que, dans tous ces endroits, le dessinateur se laisse emporter par son plaisir et néglige souvent les spectateurs pour ne s'occuper, comme eux, que des œuvres d'art qu'ils y viennent voir.

Enfin, Saint-Aubin n'aurait pas été un vrai Parisien de Paris s'il n'avait eu la passion du théâtre. Il aime surtout les pièces à grand spectacle, les opéras, les ballets. Maintes et maintes pages, allant de l'esquisse rapide à l'aquarelle la plus minutieuse, nous rendent non seulement l'aspect de l'Opéra, de la Comédie-Française et des petits théâtres du boulevard, mais jusqu'à celui des établissements de plaisir à la mode, comme le Wauxhall et le Colisée. Au sortir de ces salles, il jette sur le papier le souvenir de ce qu'il a vu jouer : *Armide, Iphigénie, les Fêtes vénitiennes, l'Union de l'Amour et des Arts, Apollon et Issé, Sémiramis, Ragonde, Hellé, les Fées rivales, les Savoyards, Pyrame et Thisbé,* la scène de Tirésias dans l'opéra de *Naïs*, l'entrée des Sirènes dans le ballet des *Sens*. Tantôt, il se contente de montrer, vide encore, une salle nouvellement édifiée; tantôt, il arrange sa composition de manière à représenter une partie de la salle avec le public et une partie de la scène avec les acteurs ; tantôt, c'est sur la scène seule, ou même sur un détail de ce qui s'y passe, que se concentre son attention : un duo d'opéra chanté par des personnages héroïques, engoncés, comme il le note, dans leurs « paniers de baleine », une figure de ballet avec le mouvement des chœurs dansants, surtout le moment pathétique d'un finale avec l'intervention du *deus ex machina*, car il aime beaucoup les coups de théâtre du V^e^ acte, — toutes choses où le souci de l'exactitude ne porte jamais préjudice à l'agrément, où les moyens d'expression les plus divers sont associés à plaisir en vue de renforcer l'effet. Il n'y a peut-être pas d'œuvres qui mettent mieux en relief le don qu'avait cet homme d'évoquer et d'animer une foule : au Colisée, un bal, dans la rotonde centrale, une fête chinoise dans les jardins, une joute nocturne sur le bassin, ont le même papillottement qu'on admire dans les dessins où Cochin le fils a fait revivre les fêtes de Versailles ; la scène avec ses groupes d'acteurs paraît aussi remuante, aussi vibrante que la salle elle-même, avec ses innombrables petits spectateurs debout au parterre ou assis dans les loges, si naturels et variés d'attitudes, si bien à leur place dans la lumière qu'on croit les voir bouger.

Les flâneries de l'artiste ne sont donc pas toujours sans but. C'est seulement les jours creux, les jours où il n'a rien de mieux à faire, qu'il visite sa ville quartier par quartier et, comme on le verra, son guide à la main. Survient-il un événement quelconque, le *reporter* du crayon ne connaît pas d'obstacle ; il est l'esclave de l'actualité et court aussitôt payer son tribut au fait du jour. A force d'être rencontré sans cesse « calquant, croquant, dessinant, dans les jardins, les Salons, les ventes, les places publiques », celui qu'un gazettier appellera « M. Croquetel » devient, vers la fin de sa vie, un type connu de tout Paris. Où ne le voit-on pas, en effet ?



La Mort de Lucrèce.

Dessin préparatoire, crayons de couleur (0,200×0,150).
A M. Henri Delacroix.

Gravure de P.-F. Tardieu (1762),
pour l'" Abrégé de l'Histoire romaine " (0,206×0,149).

« Y a-t-il une illumination à la galerie de Versailles ? Passe-t-il sur les boulevards une victorieuse bouche à feu, revenant de la bataille de Leitzelberg ? Encastre-t-on la colonne de Soissons dans les nouvelles halles aux grains et aux farines ? Le Salon des Muses du Wauxhall est-il livré au public ? Inaugure-t-on la porte du palais de Justice ? Fait-on sur la Seine une expérience de bateau insubmersible ? Le Colisée donne-t-il une fête au roi Louis XV ? Aussitôt, *de visu*, et grande comme la page d'un almanach galant, une pierre noire, une sanguine, une aquarelle, une gouache, et quelquefois, avec le dessin, une eau-forte. La *Vénus* de M. Mignot, « destinée à faire le pendant de l'Hermaphrodite antique », fait-elle la foule autour d'elle au Salon de 1757 ? Dans une précieuse encre de Chine, Gabriel vous gardera la statue de M. Mignot avec le Turc en contemplation devant elle. Couronne-t-on Voltaire à la Comédie-Française ? Gabriel lavera cette éclatante aquarelle cachée dans un carton du Louvre et qu'on regrette de ne pas voir exposée pour la gloire de son nom... Qu'une expérience de physique ait lieu dans le laboratoire de minéralogie de la Monnaie, Gabriel sera là, dessinant les alambics, les matras, les abbés et les grandes dames physiciennes. Que la ville élève les demi-lunes du Pont-Neuf, affermées par le roi au profit des veuves de l'Académie de Saint-Luc, Gabriel sera là, dessinant les boutiques en train de s'élever. Que la foire Saint-Germain brûle, Gabriel sera là, *le même soir*, dessinant les débris brûlants. Que Damiens soit à la veille d'être écartelé, Gabriel sera dans le cachot du condamné, le dessinant couché sur une grosse pierre. »

On pourrait allonger sans peine ce couplet des Goncourt. Mais à quoi bon ? N'est-ce pas assez dire, et ce qui précède ne suffit-il pas à retracer les épisodes essentiels de cette course au dessin que fut, pendant une vingtaine d'années, la vie de Gabriel de Saint-Aubin ?

Son frère Germain, qui est revenu en dix endroits sur la singulière manie de son cadet et qui l'appelle, dans une note écrite sur une feuille représentant des figures de la rue, « l'un des plus intrépides dessinateurs du siècle », raconte, à une page du *Livre des Saint-Aubin* où se voit un prédicateur en chaire, une anecdote significative : « Un vendredi saint, écrit-il, Gabriel de Saint-Aubin, peintre, s'étant placé dans la nef de Notre-Dame pour entendre un célèbre prédicateur, tira, par habitude, son livre et se mit à dessiner l'orateur. Les personnes placées près de lui le regardaient faire ; celles de devant se retournaient ; celles de derrière se haussaient sur leur chaise. Enfin, il attira si fort l'attention des auditeurs que le prédicateur, suspendant son discours, dit : « Quand les yeux seront satisfaits, j'espère qu'on me prêtera l'oreille ». Il dessinait ainsi en tout temps et en tout lieu, avec une passion qui n'a pas d'exemple ».

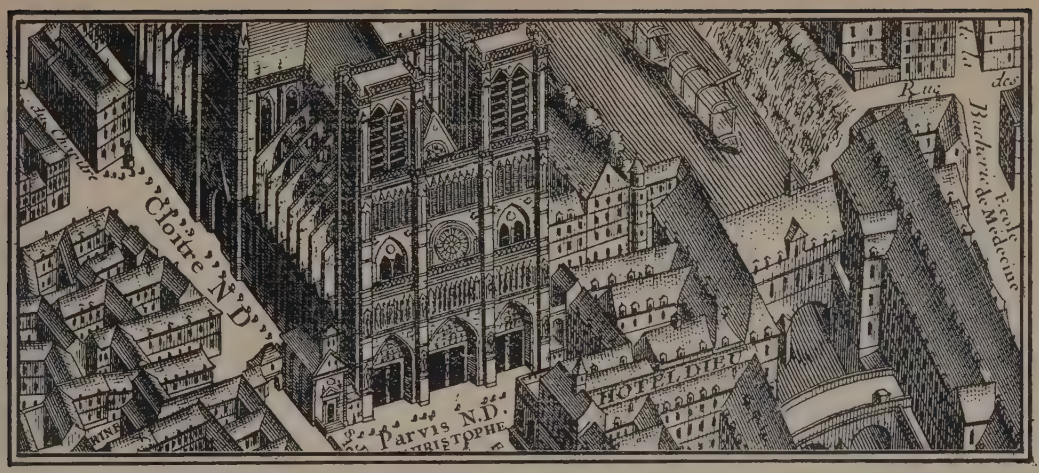
Il dessinait au lit, dès son réveil ; quand il sortait par la ville, ayant frotté « de crayon blanc ou ses cheveux pour les poudrer ou ses bas pour les blanchir », il dessinait même en marchant ; à la nuit tombante, il dessinait encore. Sur ses pages signées, datées, accompagnées d'inscriptions de toutes sortes, il arrive que l'on déchiffre des

indications comme celle-ci : *Fait en marchant,* ou bien : *Vue du Palais Bourbon, 4 7bre 1770, à 8 heures du soir,* ou encore : *Fait au lit,* et sur le croquis d'une douzaine de décorations pour des cadrans de montres on lit : *Inventé par Gabriel de S. Aubin, 4 janvier 1767, dans son lit, au lever de l'aurore, par un temps de neige,* — inscription dont M. Abel Bonnard a très bien dit qu'elle était d'un caractère presque japonais.

Enfin, comme si ce n'était pas assez des feuilles d'album pour satisfaire son impatience de crayonner ce qu'il voyait, il en vint de bonne heure à couvrir de croquis et de notes les marges et les gardes de ses livres : guides de Paris, recueils de vers, livrets de Salons, catalogues de ventes. Phénomène que l'on peut dire unique dans les annales du dessin et qui mérite, pour des raisons à la fois d'art et d'histoire, un chapitre particulier [1].

1. Ouvrages a consulter. — Il n'y a rien d'autre à indiquer, comme étude d'ensemble sur Gabriel de Saint-Aubin dessinateur, que le chapitre du livre des Goncourt auquel on a fait plusieurs emprunts, et le catalogue qui lui fait suite.

Parmi les articles consacrés à des détails de l'œuvre dessiné, on citera : *Sur un croquis de Gabriel de Saint-Aubin (Courses de chevaux aux Champs-Élysées en 1750)*, par Emile Le Senne, dans *Bull. de la Soc. hist. et archéol. des VIIIe et XVIIe arrondissements de Paris,* 12e année, 1910, p. 84 et ss., planche ; — *le Tonnelier du Palais des Thermes,* par E. Dacier, dans *Soc. d'iconogr. parisienne,* 3e année, 1910, p. 65 et ss., 4 pl. (il en existe un tirage à part) ; — *Musée de l'Opéra : deux dessins inconnus de G. de Saint-Aubin,* par Paul Jarry, dans *Figaro artistique,* no du 24 avril 1924, spécialement consacré au bi-centenaire de l'artiste, 2 fig.



CHAPITRE IV

LES DESSINS ET LES NOTES D'UN CURIEUX DANS LES MARGES DE SES LIVRES

Parlant de la vente du cabinet du duc de Choiseul, faite à Paris les 6 avril 1772 et jours suivants, et dont le succès a été si disproportionné à la valeur des objets qu'elle peut passer pour « un des phénomènes les plus singuliers dans l'histoire des arts et de la brocanterie », Grimm écrit, le 1er mai : « J'ai trouvé à cette vente un peintre brocanteur qui avait fait un travail aussi curieux qu'intéressant. A côté de la description de chaque tableau, il avait fait à la marge du catalogue un petit croquis de dessin en lavis qui mettait parfaitement au fait de l'ordonnance des dispositions et même des principaux effets du tableau ; car ces croquis, quoique extrêmement petits, étaient lavés en plusieurs couleurs. J'eus la curiosité de lui demander combien il exigerait pour arranger un autre exemplaire du catalogue de la même façon, et il me semble qu'il me demanda cinq louis. Il est certain qu'une suite de différents catalogues de tableaux fameux, arrangés de cette manière, ne laisserait pas que d'avoir son prix ; car avec un peu d'imagination et un peu d'habitude, on se ferait, moyennant ces croquis, une idée nette et juste du tableau ».

Ce « peintre-brocanteur », de qui Grimm remarqua le talent et apprécia le singulier travail, sans même avoir la curiosité de connaître son nom, il n'a pas été difficile à

Maurice Tourneux de l'identifier, quand il a dû annoter le passage de la *Correspondance* qu'on vient de lire : ce ne pouvait être que Gabriel de Saint-Aubin. En effet, cet original artiste ne fut pas seulement un peintre, un aquafortiste et un dessinateur : une bonne part de son œuvre, et non la moins séduisante, tient tout entière dans les marges des livrets de Salons, des catalogues de ventes et de quelques-uns de ses livres préférés, qu'il a enrichies des plus suggestives et des plus précieuses illustrations.

Où Grimm se trompe, c'est quand il prend au sérieux le prix que lui demande l'artiste pour arranger de la même façon un autre exemplaire du catalogue Choiseul. Ici encore, il semble bien que Saint-Aubin n'ait pas tiré profit de son talent. En tout cas, s'il vendait de ces catalogues, il n'en vendait pas beaucoup ; je n'en veux pour preuve que le paragraphe de son inventaire après décès où « cent catalogues de cabinets de tableaux, dessinés sur les marges et quarante volumes de livres relatifs à la peinture et dessinés sur les marges » sont prisés ensemble la somme de 74 livres.

D'après Charles-Germain, Baillet de Saint-Julien acquit la majeure partie de ces livres, lors de la vente après décès de Gabriel. Le brodeur reconnaissait d'ailleurs le talent de son frère en ces sortes de choses : « Sa principale occupation, écrit-il de lui, fut de dessiner quelques allégories, l'*Histoire romaine expliquée*, par M. Philippe de Prétot, et surtout les cabinets de tableaux dont on faisait la vente. Il les représentait si rapidement et si juste sur la marge des catalogues que plusieurs sont fort intéressants ».

Une autre partie resta dans la famille et vint entre les mains d'Augustin, qui conserva ces petits livres jusqu'à sa mort. Le 5 avril 1808, lors de la vente après décès du graveur, on adjugeait 87 francs 10 sols le n° 32 du catalogue ainsi désigné : « *Gabriel de Saint-Aubin*. Cent quarante-deux dessins, traits de l'histoire sacrée, de l'histoire profane, vues de divers monuments, croquis et études ; plus un grand recueil et une boîte en carton ; cette dernière contient treize petits portefeuilles et volumes, et quatorze catalogues de ventes ornés de dessins et croquis ».

Ils se dispersèrent pendant la première moitié du XIX^e^ siècle et disparurent pour un temps, — le temps où l'on avait la facilité d'acheter des pastels de La Tour cinquante francs et des peintures de Chardin deux cents. Puis on vit passer quelques-uns d'entre eux dans des ventes de bibliophiles; la Bibliothèque nationale en recueillit plusieurs ; d'autres, qui s'étaient égarés dans les boîtes des bouquinistes, revinrent au jour un à un, et de récents exemples prouvent qu'il n'est pas impossible d'en rencontrer encore d'ignorés. En même temps, le prix de ces petits livres suivait le mouvement de progression constante que marque, depuis une trentaine d'années, l'ensemble de la production de leur auteur, — peintures, eaux-fortes ou dessins, — si bien qu'aujourd'hui leur passage en vente publique ne manque jamais d'exciter les compétitions. Enfin, la critique se préoccupa des renseignements que pouvaient apporter à l'histoire de l'art leurs notes illustrées, si copieuses et si précises, dont on avait jusqu'alors admiré la spirituelle

Portrait d'un Horloger.
Gouache (0,235 × 0,145). — A M. David Weill.

facture sans trop songer à en rechercher l'intérêt documentaire ; il y avait là une mine à peu près inexplorée, et ceux qui eurent la patience de dépouiller attentivement ces carnets ne furent pas mal récompensés de leur peine.

***

A quelle époque Saint-Aubin se mit-il à dessiner ainsi dans les marges de ses livres ? Actuellement, on ne connaît rien, dans cette part de son œuvre, qui soit antérieur à 1761, date à laquelle il illustre le livret du Salon et commence de crayonner sur les deux volumes de son *Recueil de poésies* de Sedaine, publié en 1760.

Le *Sedaine* devait lui servir de confident pendant une douzaine d'années, de 1761 à 1772 inclus. Entre temps, il adopte en 1768 la *Description historique des curiosités de l'église de Paris*, par Gueffier, qu'il reprendra en 1771, en 1772, en 1776 et en 1778, pour ses visites à Notre-Dame. Quant aux huit volumes de la *Description de Paris*, par Piganiol de La Force, il les emportera dans ses promenades de 1770 à 1779, les couvrant de notes et de croquis. Si l'on ajoute à ces trois ouvrages les quelques dessins que contiennent les trois pages illustrées des *Couplets pour le mariage de Mgr le Dauphin et de Mme la Dauphine*, par le chanoine J. Bezassier, la *Description du Palais-Royal*, par Dubois de Saint-Gelais, qui sont, les premiers de 1771 et les autres de 1773, 1774 et 1778, on aura cité tout ce que l'on possède en ce genre, en dehors des catalogues de ventes et des livrets de Salons.

Ces derniers sont au nombre de trois : celui de 1761, déjà cité, celui de 1769 et celui de 1777.

Restent les catalogues de ventes, qui constituent la série de beaucoup la plus abondante : on en connaît une trentaine, le premier en date étant celui de la vente Gaignat faite en 1769, et le dernier, celui d'une vente anonyme du 11 juin 1779. A mesure que l'on avance dans la vie de l'artiste et qu'il sacrifie davantage à sa passion du dessin, ces catalogues de ventes augmentent en nombre chaque année : il n'y en a qu'un pour 1769 et pour 1771 ; on en connaît deux pour chacune des années 1772, 1773, 1774, trois pour 1775, cinq pour 1776 ; il y en a six pour 1778 et six pour le premier semestre de 1779.

Ouvrages divers, Salons et ventes, cela fait au total une quarantaine de volumes. Si ces livres ne représentent certainement pas, à beaucoup près, tous ceux que Saint-Aubin a enrichis d'illustrations marginales, ils suffisent néanmoins à donner une idée complète, et de son talent en ce domaine qui n'est qu'à lui, et de l'étendue de son information, et de l'inlassable curiosité de son esprit.

***

Le premier en date est un exemplaire du *Recueil de poésies* de Sedaine, publié à

Paris, chez Duchesne, en 1760, et formant deux volumes in-douze ; il est aujourd'hui conservé dans la bibliothèque du château de Chantilly. On sait que Sedaine et la famille Saint-Aubin entretenaient des relations d'amitié ; plusieurs pièces du *Recueil de poésies* en portent témoignage et l'on a cité deux de ces pièces qui sont adressées à Gabriel. L'une est écrite par le poète à l'artiste pour le prier de faire son portrait ; dans l'autre, Sedaine conseille à son ami d'abandonner la peinture d'histoire et de se consacrer à des sujets plus tendres et plus galants. Il est donc de toute vraisemblance que Saint-Aubin tenait son exemplaire de l'auteur. Comme, d'autre part, le *Recueil* s'ouvre sur un frontispice gravé par lui-même en 1757, il avait, en même temps que des droits d'ami, des droits d'artiste à recevoir ces deux volumes. Sedaine ne dut pas tarder à les lui envoyer, car la lettre de Fréron rendant compte de l'ouvrage dans *l'Année littéraire* parut le 29 juin 1760, et les premières annotations de Gabriel qui portent une date sont de 1761.

Les dernières sont de 1772. Pendant ces dix années, Saint-Aubin ne s'est pas contenté de lire son *Sedaine*, il l'a couvert de petites poésies, dont on parlera plus loin, et de petits dessins, tantôt inspirés par le texte, tantôt enlevés sur nature d'après les sujets les plus divers, les jours où notre badaud reprenait ses courses, emportant le livre dans une poche de son habit.

Plus de quarante pages sont illustrées de la sorte, de croquis les uns à peine ébauchés, les autres amoureusement repris à loisir. Les dessins analogues à la poésie qu'ils accompagnent, comme on disait autrefois, sont d'une importance très inégale. Encadrements, frontispices ou culs-de-lampe, plusieurs de ces vignettes ont la valeur d'une véritable illustration, et il ne manque à certaines d'entre elles, pour figurer parmi les plus estimées de leur auteur, que d'avoir été gravées par un Choffard ou par un Le Mire ; leur arrangement décoratif rappelle la meilleure veine d'Eisen ou de Marillier, et quant à l'exécution, elle est curieuse au possible, avec son mélange d'encre et de gouache, sous lequel apparaît par places le fleuron imprimé. Car l'édition a ses fleurons, et c'est merveille de voir ce que sont devenues ces combinaisons, assez lourdement gravées sur bois, de paniers fleuris, de coquilles et de volutes, quand elle sont été métamorphosées par la spirituelle fantaisie du crayonneur.

Sans insister sur deux illustrations à pleine page, ajoutées après coup au livre et par conséquent hors de question pour le moment, l'une inspirée de la fable *Inkle et Iariko*, l'autre de l'opéra-comique *On ne s'avise jamais de tout*, j'en viens aux croquis marginaux rapportés par Saint-Aubin de ses flâneries parisiennes. Leur diversité et leur agrément sont des plus imprévus. A côté des curiosités, des monuments et des paysages, souvenirs de l'Opéra un soir que l'on donnait *Armide*, d'une promenade aux Tuileries, au port Saint-Nicolas, au jardin de Saint-Martin-des-Champs, d'une visite aux Rubens du Luxembourg ou ... au cachalot exposé dans une loge du boulevard Saint-Martin, on y rencontre une quantité d'études saisies sur le vif d'après

les modèles bénévoles que la rue offre à chaque pas : femmes avec des enfants, fillettes, hommes dans toutes sortes d'attitudes. Deux de ces dessins ont une importance particulière, par la pleine page qu'ils occupent et le soin avec lequel ils ont été terminés : le premier, daté de 1764, au lavis et d'un grand effet, montre une vue des Thermes de Julien « servant alors de magasin à un tonnelier » ; dans le deuxième, au crayon, l'on voit « Blondel démontrant des machines dans l'Académie d'Architecture » en 1770. Celui-ci donne un avant-goût des admirables dessins que Saint-Aubin rapportera, neuf ans plus tard, des expériences du chimiste Sage à la Monnaie ; celui-là rappelle une autre vue des Thermes de Julien, qu'il crayonnera en 1774 au verso d'une planche de son *Piganiol de La Force*.

Ah ! ce *Piganiol*, quelle aubaine, le jour où ses huit volumes reliés en veau fauve tombèrent entre les mains du Parisien de Paris Gabriel de Saint-Aubin ! Lus et relus, ils furent dix ans durant les compagnons habituels de ses promenades. De 1770 à 1779, il les a enrichis de croquis faits sur place, d'annotations au texte, et de corrections aussi, car son édition, vieille de trente ans (c'était celle 1742), avait grand besoin d'une mise à jour. Deux cents pages environ sont ainsi annotées et illustrées ; certaines comptent trois, quatre croquis et plus dans leurs marges ; ces croquis, généralement au crayon noir, quelquefois à la sanguine ou à l'encre, mordent parfois largement sur le texte et parfois même débordent tout à fait ce cadre trop restreint : c'est ainsi que cinq des pages de garde et le verso de deux des gravures hors texte (elles-mêmes souvent retouchées et annotées) ont reçu des compositions plus importantes.

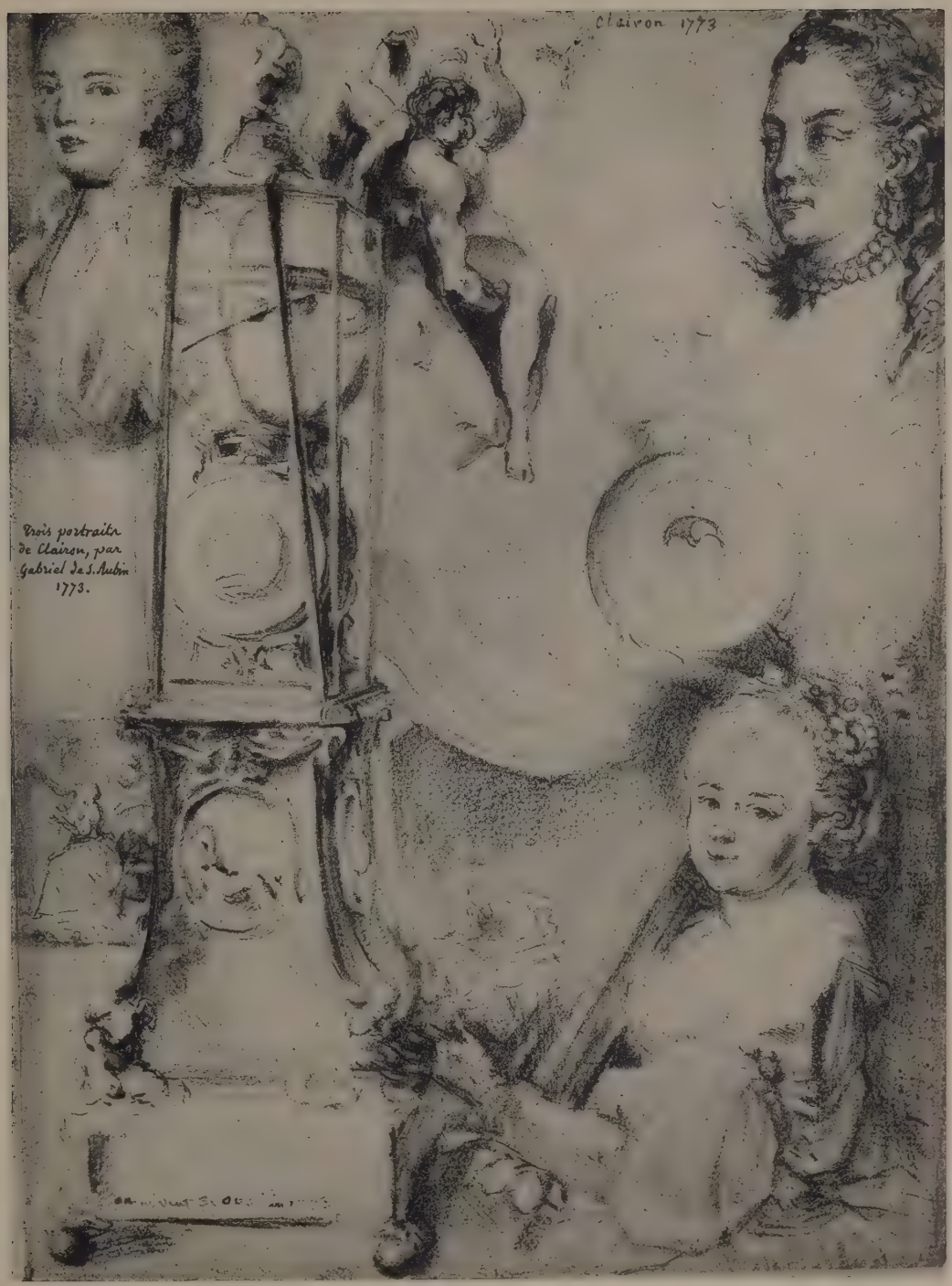
Feuilleter cette *Description de Paris* est un plaisir dont on ne se lasse pas. Édifices et paysages parisiens, couvents, églises, hôtels, jardins, tableaux, statues, tombeaux, tapisseries, curiosités même, on y trouve de tout un peu, et ce qui double l'intérêt de ces éloquents petits dessins, c'est que les monuments et les œuvres d'art qu'ils représentent ont en partie disparu. Disparue, la porte Saint-Antoine ; fondus, les quatre anges de Jean Sarrazin et de Coustou le Jeune qui supportaient, de chaque côté du maître-autel de l'église des Jésuites (aujourd'hui Saint-Paul), le cœur de Louis XIII et celui de Louis XIV ; démolis, les Jacobins et les Feuillants de la rue Saint-Honoré, dont Saint-Aubin nous a conservé les façades ; défigurée, la maison de Saint-Cosme ou ancienne École de chirurgie, dont il a dessiné l'amphithéâtre et les bas-reliefs ; rasée, la chapelle des Saints-Martyrs, de la façade et de la crypte de laquelle il nous a laissé les seules représentations qui existent ; perdues, les sculptures du couvent des Picpuces, les peintures de Notre-Dame et de Saint-Victor ; perdus aussi, le bénitier de Saint-Étienne-des-Grès, le tombeau de Villiers de l'Isle-Adam au Temple, et celui de la duchesse de Retz au couvent de l'*Ave Maria*, sans oublier cet autre, élevé par la duchesse de Lesdiguières, en son hôtel de la rue de la Cerisaie, à la mémoire d'« une chatte qu'elle avait tendrement aimée ». J'en passe, car on ne peut tout citer.

Même en empiétant sur le texte imprimé comme il l'a fait très souvent, les marges n'ont pas suffi à l'artiste : sa verve, en utilisant tantôt le blanc des pages de garde, tantôt le verso des gravures hors texte, nous a valu plusieurs compositions plus achevées. Ici encore, on ne peut tout citer. Disons seulement que certaine vue prise aux Tuileries, avec un groupe de femmes assises en cercle au pied d'une statue, ne le cède point à ce que l'on connaît de plus évocateur dans son œuvre ; même remarque pour l'intérieur des Thermes et pour une page où l'on voit je ne sais quelles figures de ballet ou de féerie ; quant aux dessins représentant trois aspects différents du tombeau de Richelieu par Girardon, dans la chapelle de la Sorbonne, ils sont d'une justesse d'effet et d'une virtuosité d'exécution sans égales.

Où ces qualités de justesse et de virtuosité apparaissent avec le plus d'éclat, c'est dans les illustrations marginales des livrets de Salons et des catalogues de ventes. Des œuvres d'art de toutes sortes en font le sujet : peintures, sculptures, gravures, dessins, médailles, porcelaines, meubles, bronzes, pendules, tapisseries, objets divers, tels que cannes, boîtes, bijoux, lustres, ou bien curiosités naturelles, appareils scientifiques, instruments de laboratoire. Mais, à l'occasion, Saint-Aubin note sur une page de garde, soit la vue d'ensemble d'un panneau du Salon, soit l'aspect des principales pièces de l'hôtel où se fait la vente ; d'autres fois même, il s'interrompt pour dessiner la silhouette d'une visiteuse en arrêt devant une toile ou celle d'un curieux attentif aux enchères.

En général, les dessins marginaux des livrets de Salons sont beaucoup plus soignés que les autres. Cela se comprend de reste. L'artiste pouvait crayonner les premiers tout à son aise lors de ses visites répétées aux expositions de l'Académie, et les perfectionner ensuite à loisir ; tandis que, sauf exception, il devait enlever les autres en un clin d'œil, pendant la vacation même et dans le temps que les enchères allaient leur train.

Le plus achevé de tous les livrets est aussi le plus ancien en date, celui du Salon de 1761. D'autres catalogues sont admirables pour la rapidité et la concision des croquis devenus chez le passionné dessinateur comme une sorte de sténographie ; d'autres retiennent par des mélanges imprévus de lavis et de gouache, de sanguine et de pierre noire ; d'autres encore, moins remarquables peut-être pour leur illustration, ont le mérite de nous fournir des notes précieuses, des bribes de documents historiques. Mais il n'en est pas un où l'artiste ait fait preuve de plus de simplicité dans la maîtrise, montré plus d'entente de la lumière, résumé avec plus d'éloquence l'essentiel d'une peinture, d'une statue, voire d'un dessin, que dans ce petit in-douze, dont les marges n'ont pas suffi à contenir les minuscules croquis ; ceux-ci ont envahi tous les blancs et mordu sur le texte même, toujours finement repassés à l'encre et parfois relevés de lavis avec la patience et la délicatesse d'un enlumineur. Que l'on se reporte aux dessins d'après les



PAGE D'ALBUM : PORTRAITS DE M^lle CLAIRON ; HORLOGE ASTRONOMIQUE (1773).
Pierre noire et pastel (0,230×0,170). — A M^me la C^tesse de Béhague.
(Livre des Saint-Aubin).

œuvres de Carle Vanloo, par exemple ; qu'on examine *le Jugement de Pâris* de Jeaurat, *le Bénédicité* de Chardin, *les Charmes de l'harmonie* de Doyen, *l'Accordée de village* de Greuze, le *Lycurgue blessé* de Cochin, les bustes de Lemoyne et de Caffieri, les statues de Challes et de Vassé, et que l'on dise s'il est possible de mieux comprendre et de mieux définir ces œuvres d'art, d'en mieux exprimer les caractères, d'en résumer la composition et l'effet général avec plus d'intelligence et d'exactitude. Or il y a trente pages illustrées ainsi de près de cent cinquante reproductions!

Dans le livret du Salon de 1769, les pages illustrées sont au nombre de cinquante-trois ; les dessins, esquissés au crayon et repris à l'encre ou au lavis, se chiffrent par plus de deux cent cinquante. Non seulement ils occupent toutes les marges du livret, mais le recto et le verso des huit pages de garde qui le terminent. Saint-Aubin a silhouetté là, à côté de l'aspect général des panneaux du Salon, quelques détails de ces panneaux mêmes ; il y a reproduit aussi, avec plus de soin et dans des proportions moins réduites, quelques-unes des œuvres déjà dessinées dans le livret : par exemple, les grandes compositions de Greuze, de Hallé, de Vien, et ce délicieux *Jardinier galant* de Baudouin, qui n'a rien perdu, tant s'en faut, à passer par son crayon ; il n'a pas négligé les envois omis au catalogue, ceux de Houdon par exemple ; enfin, un jour qu'il flânait sur le quai du Louvre, au sortir de l'exposition, il s'est arrêté un moment pour fixer deux paysages des bords de la Seine. Il est tout entier dans ce petit livre.

Le Salon de 1777 était, au dire des contemporains, « le plus nombreux que l'on eût encore vu, ou du moins le plus richement garni ». Le livret a 59 pages ; cinquante-cinq ont été illustrées par Saint-Aubin. Les envois dépassaient trois cents, et rien de ce qu'ils comptaient d'important n'a échappé à l'attention de l'artiste. Ses croquis, les uns au crayon, les autres à l'encre, sont beaucoup plus largement traités que les précédents, et nombre de pages ont été gouachées après coup, soit pour faire disparaître certaines parties du texte, soit pour rehausser l'effet des dessins les plus poussés. On admirera en particulier ceux du mausolée du Dauphin et de la Dauphine, par Coustou, représenté dans tous ses détails, et ceux qui illustrent les trois pages consacrées à l'abondante exposition de Houdon. Plusieurs reproduisent des œuvres qui n'avaient pas été envoyées au Louvre et qu'il fallait aller voir dans l'atelier de leurs auteurs, comme le mausolée de Coustou déjà cité et la *Diane* d'Allegrain. D'autres enfin conservent le souvenir d'œuvres omises au livret : ainsi, un buste de femme, par Berruer, une *Vue du Port de Rouen*, envoi tardif de Cochin, et les œuvres de deux artistes agréés par l'Académie à la veille du Salon, le peintre Callet et le sculpteur Foucou.

A la richesse de ces livrets de Salons, on jugera de celle des catalogues de ventes. Parmi la trentaine de ces ouvrages que l'on connaît actuellement, quelques-uns comptent plus de cent et même plus de cent cinquante dessins dans leurs marges ; un

autre en a deux cents ; un autre encore, le catalogue de la deuxième vente du prince de Conti (1779), deux cent soixante-quinze.

Comme pour les livrets de Salons, le plus beau de tous est aussi le plus ancien en date. C'est celui d'une des collections les plus célèbres du XVIII^e siècle, la collection Gaignat, vendue en février 1769. Pour le nombre et la qualité des dessins, ce catalogue peut rivaliser avec le livret du Salon de 1761 ; mais il a quelque chose de tout à fait particulier. Ses illustrations marginales, légèrement reprises à la plume sur un premier trait de crayon, non seulement reproduisent les soixante et quelques tableaux réunis par Gaignat, dont une vingtaine ont aujourd'hui trouvé place dans les plus grandes galeries publiques ou les plus riches collections privées, mais elles conservent le souvenir d'une quantité de bronzes, de porcelaines, de laques, de bibelots, qui formaient la plus importante partie du cabinet et qui sont dispersés maintenant sans qu'il soit possible d'en retrouver la trace. Le fait que Saint-Aubin a noté sur son exemplaire les tableaux qui se trouvaient accrochés dans la chambre à coucher de Gaignat, qu'il a dessiné sur une garde le salon et le premier cabinet de l'hôtel du collectionneur (l'hôtel de La Ferté, rue Richelieu), qu'il a représenté, en y ajoutant des annotations, une série de peintures historiques non mises en vente, provenant de la duchesse de La Ferté et décorant la première pièce de l'hôtel, tout cela donne à croire qu'il a pu visiter à loisir la demeure de Gaignat avant le jour de la vente, et explique le soin avec lequel sont achevées ces illustrations.

De même pour le catalogue de la collection de Crozat, baron de Thiers. Le neveu de l'illustre amateur Pierre Crozat étant mort le 15 décembre 1770, sa collection fut vendue en bloc à Catherine II en avril 1772, après de nombreux pourparlers dont Diderot avait pris l'initiative. Entre ces deux dates, Saint-Aubin — c'est lui-même qui nous l'apprend — eut l'occasion d'examiner la collection dans l'hôtel de la place Louis-le-Grand (place Vendôme actuelle) et d'en représenter, sur un exemplaire du catalogue publié en 1755 par Lacurne de Sainte-Palaye, les principales peintures : soit cent trente et quelques dessins, très poussés pour la plupart, parfois rehaussés de sanguine et de lavis.

C'est dans de semblables conditions, il faut le croire, que fut illustré un exemplaire interfolié du catalogue de la première vente Conti (1777) : les peintures, indiquées par un trait de crayon et relevées ensuite d'un lavis bistré, sont présentées dans leurs bordures et rangées sur les feuilles blanches comme sur les murs d'un salon ; les tableaux de l'école française ont été l'objet de soins particuliers de la part de l'artiste ; les sculptures, dessinées à la pierre noire, ont un relief saisissant. En revanche, il y a peu d'annotations, contrairement à l'habitude de Saint-Aubin, et ce détail est la preuve que les dessins ont été faits antérieurement aux vacations.

Il faut encore mentionner à part quelques-uns de ces catalogues, comme celui de la vente du peintre Louis-Michel Vanloo (1772), celui du miniaturiste Jean-Antoine

Gros (1778), celui de la deuxième vente Conti (1779), trois exemplaires non rognés dont les grandes marges ont permis au dessinateur de donner des reproductions moins réduites que d'habitude.

Mais, à côté de ces spécimens exceptionnels, il reste une vingtaine d'autres petits livres du même genre qui ne sont guère moins précieux, parce que, même dans ceux où le temps et la place ont manqué à l'artiste, où l'effet n'est obtenu parfois que par un rapide estompage à coups de pouce, où parfois aussi c'est seulement un trait de crayon hâtif qui résume la peinture ou la sculpture mises sur table, même dans ceux dont les croquis sont presque schématiques, toujours le trait reste exact, l'effet juste, l'œuvre d'art reconnaissable.

Ainsi, grâce à la singulière manie de Saint-Aubin, revivent sous nos yeux quelques-unes des collections du XVIII^e siècle : « ateliers » d'artistes, comme ceux de Louis-Michel Vanloo et de Jean-Antoine Gros, déjà cités, de Natoire et de Silvestre (1778) ; ensembles d'importance et de qualité variables, formant les « galeries » ou les « cabinets » d'amateurs de toutes catégories, depuis les plus fameux comme Gaignat, Antoine Crozat, baron de Thiers, ou Mariette, jusqu'au marchand Le Brun en 1773 et au miniaturiste et brocanteur Peters en 1779, en passant par le comte Jean Du Barry, l'oncle de la favorite en 1774, M. de Lion en 1775, le duc de Saint-Aignan, Fournelle, Pigache en 1776, le prince de Conti en 1777, le duc des Deux-Ponts, M. de Fitz-James, la cantatrice Sophie Arnould en 1778, et enfin, pendant le premier semestre de 1779, d'Argenville, le président de Lyert, le marquis de Calvière, etc. Il faut ajouter à la liste une demi-douzaine de ventes anonymes, parmi lesquelles on citera seulement, pour une singularité de détail, celle qui eut lieu le 11 octobre 1776, à l'Hôtel d'Espagne, rue Dauphine ; elle avait été annoncée au public par un simple placard in-quarto, et c'est un exemplaire de ce placard que le dessinateur a couvert de croquis et d'annotations comme il faisait de ses catalogues.

***

Tous ces livres, illustrés par Saint-Aubin pour son plaisir et, on peut le croire, sans intention d'en tirer profit, — à preuve qu'il les avait conservés dans ses tiroirs, où on les trouva lors de son inventaire après décès, — nous devons, nous aussi, les feuilleter pour notre agrément, pour la joie d'analyser ces merveilleux croquetons, parfois à peine grands comme des timbres-poste, et qui révèlent une science de la forme, une connaissance de toutes les ressources d'un trait de crayon sur le papier, un art de tout dire avec rien dont on demeure confondu. Les Goncourt l'ont bien dit : dans ces illustrations, Saint-Aubin est vraiment unique et s'est créé une originalité sans égale ; et ils ont caractérisé avec une rare justesse ce qui fait la séduction de cette part de son œuvre : « Ces croquis tiennent du miracle ; cette phrase peut seule exprimer ce miraculeux

talent qui, dans cela que vous prenez tout d'abord pour des pattes de mouche, vous y fait découvrir des académies d'hommes et de femmes, dessinées anatomiquement dans l'effet de lumière d'un grand tableau. Il y a des paysages dont la perspective se déroule dans un frottement du pouce d'un peu de pierre noire ; il y a des charges de cavalerie dont la furie est rendue, sur le papier qui boit, par quelques traits de plume, guère plus visibles que ce que garde d'une lettre encore fraîche le papier brouillard d'un buvard. Ici, une tache savante rend la nuit d'une peinture de Rembrandt ; là, de petites mythologies, au milieu du rien de blanc réservé dans la salissure du papier, nagent dans une gloire à la Boucher. Il est de ces petits croquetons, ainsi que *l'Accordée de village*, d'après Greuze, ainsi que le *Tombeau de Monseigneur le Dauphin*, qui, repris après coup à la maison, lavés de bistre, d'encre de Chine, d'eau blanchie de gouache, et retravaillés à la plume, sont des chefs-d'œuvre, de vrais chefs-d'œuvre. Et toujours, même en ces minusculités[...] ce contour ressenti dans l'ombre, qui semble toujours dessiné d'après la ronde bosse ou du moins veut en donner l'effet, et qui, dans cette réduction des choses d'art à la grandeur d'une pierre gravée, les détache et les met en relief, comme s'il les dessinait d'après l'empreinte de soufre de cette pierre gravée. »

Encore une fois, on ne saurait rendre plus sensible l'effet de ces dessins, ni mieux en définir la technique, si tant est que l'on puisse employer un tel mot à propos d'aussi délicates œuvrettes ! Mais il n'y a pas que des croquis sur ces livrets : il y a des annotations innombrables, et pour peu qu'on s'attache à les déchiffrer, c'est un nouvel étonnement qui vous gagne, une nouvelle source d'intérêt que l'on découvre et dont on ne saurait exagérer la valeur.

Ce Saint-Aubin, dévoré de la curiosité de tout voir et de tout savoir, avait à son service une mémoire surprenante : à baguenauder dans les monuments et les galeries, à suivre les ventes, les cours et les expériences, à fréquenter les artistes, les savants, les hommes de lettres et les nouvellistes, il accumulait les renseignements les plus divers, et comme sa rage de griffonner des notes ne le cédait en rien à sa passion de trousser des croquis, tous les prétextes lui étaient bons pour mettre à profit ses connaissances ou ses observations personnelles.

Sur sa *Description de Paris*, de Piganiol de La Force, sur sa *Description des curiosités de l'église de Paris*, de Gueffier, sur son *Recueil de poésies* de Sedaine, on relève un grand nombre de ces originales scholies, mais nulle part elles ne sont aussi abondantes que sur les catalogues de ventes et les livrets de Salons.

Il y a d'abord les additions et les corrections au texte.

Les additions les plus importantes sont celles qui servent à identifier des personnages non désignés par les livrets. On sait que les catalogues des expositions du XVIII^e^ siècle portent bien souvent cette mention déconcertante : « Plusieurs tableaux sous le même numéro » ; aussi est-ce une bonne fortune quand Saint-Aubin, passant par là, dévoile ces anonymes.

Cl. Archives photographiques.

La Fontaine de Bouchardon, rue de Grenelle.
Crayon et lavis (0,184×0,122). — Musée national de Stockholm.

Au Salon de 1761, Louis-Michel Vanloo a plusieurs portraits sous le nº 2, notamment, nous apprend Saint-Aubin, « Mlle Vanloo, fille de M. Carle, cousine de l'auteur et épouse de M. Bron ». A ce même Salon, le livret ne détaille pas les envois de La Tour réunis sous le nº 47 : Saint-Aubin dessine les dix pastels et donne les noms de neuf des modèles qui sont : « M. Chardin ; M. de Crébillon, âgé de 88 ans ; M. Bertin ; M. Philippe, directeur des aides ; M. de Pauche ; Monseigneur le duc de Bourgogne ; Madame la Dauphine ; Monseigneur le Comte de Lusace ; M. de Lesdeguive, notaire, chez lequel demeure M. de Laporte » ; le dixième est une femme anonyme. Toujours au Salon de 1761, nous apprenons que la *Dame jouant de la harpe* et la *Dame quittant sa toilette*, de Drouais (nos 80-81) représentent « les demoiselles de Verière », et que la *Jeune Blanchisseuse*, de Greuze (nº 102) a été exécutée « d'après Mlle Du Lieu ».

A la suite des envois de Perronneau au Salon de 1769, un pastel, non indiqué au livret, est dessiné en marge avec cette note : « Mlle Desfriches, joue brullée » : il s'agit de Louise-Perpétue-Félicité, fille de l'artiste et amateur orléanais Aignan-Thomas Desfriches, chez les descendants de qui ce pastel de Perronneau est encore conservé aujourd'hui. A ce même Salon, Michel Vanloo a encore plusieurs portraits sous le nº 7, « dont M. Vernet ». Il en est de même pour La Tour, dont les quatre pastels nous sont nommés par Saint-Aubin : « M. Gravelot ; M. l'abbé Réglet ; M. Patiot, secrétaire du Duc de Belle-Ille ; M. Cars ». Pour Roslin, qui a également plusieurs portraits sous le nº 43, Saint-Aubin note : « dont M. et Mme de Merval, négotiants à Rouen ». Pour Greuze, il nous apprend que le nº 156, désigné comme un *Jeune enfant qui joue avec un chien*, est la « fille de l'auteur », et que, parmi les trois têtes d'enfants du même (nº 159), se trouve « le fils du lord Penbroc », « ou Chabot », a-t-il ajouté d'une autre encre. Nous savons encore par lui que, des portraits d'Ollivier, réunis sous le nº 174, l'un est celui de « M. Le Rat, âgé de 100 ans » ; et s'il ajoute à sa note : « M. Duplessi », c'est que Duplessis a précisément, au même Salon, sous le nº 194, un autre *Portrait de M. Le Ras de Michel*, également dessiné et accompagné de nouveau de cette mention : « âgé de 100 ans ». De même, il note que la *Mme Le Noir*, dont Duplessis expose le portrait sous le nº 199, est « marchande de bas près des 15 vingts ».

Mêmes remarques au Salon de 1777 : le portrait de femme de Lépicié (nº 16) est celui de « Mme Lagrenée », et des deux autres, réunis sous le nº 17, l'un est celui du « père de l'auteur ». Parmi les portraits de Duplessis qui figurent sous le nº 123, se trouvent ceux de « Mlle de Lonjeau » et de « Mme de Saint-Maurice, femme d'un conseiller au Parlement ».

D'autres annotations complètent les titres donnés par les livrets. Ainsi, au Salon de 1761, Vernet a deux vues de Bayonne, copieusement commentées sous les nos 67-68 ; Saint-Aubin n'a cependant pas trouvé leur description suffisante et, après avoir relevé les dimensions de la première, il a précisé quelques détails, comme par exemple : « les Pirénée dans le lointain » ; et plus loin : « avec la cage pour les filles ainsi

faites, pour les plonger dans la rivière » ; et il a dessiné la cage. De même, Hallé a une *Sainte famille* (n° 21), « où l'on voit saint Joseph dormant sur un lit ».

Au Salon de 1769, il ajoute au Perronneau (n° 52), *Portrait de M. Le Normand du Coudray*, « tenant un recueil d'estampes », et au Valade (n° 56), *Jeune enfant habillé en espagnol*, « faisant des châteaux de cartes ». Il note que parmi les miniatures de Hall, le Dauphin (n° 200) a les « yeux bleus », le Comte d'Artois (n° 202) les « yeux bruns », et que ces deux portraits sont des « dessus de tabatières ».

A propos d'*Apollon ressuscitant Coronis*, de Van Poelenburgh (n° 61 d'une vente anonyme de 1773), il remarquera de même qu'Apollon est « en cheveux noirs » ; il dira de la *Diane* de la vente Gros (n° 86) que c'est une Diane « au diadème, sans croissant » ; enfin que, dans l'*Apothéose de saint Louis*, de Jouvenet (n° 74 de la vente anonyme du 17 janvier 1774), « un ange tient la palette de saint Luc ».

Quelquefois ces annotations sont de véritables descriptions : je n'en citerai qu'une, tirée du catalogue d'une vente anonyme faite le 18 novembre 1776, où le n° 64, attribué à Eustache Le Sueur, est indiqué de la manière que voici : « un tableau aussi de grand mérite, sujet d'histoire, d'une composition simple et d'un caractère noble ». Saint-Aubin est plus explicite ; il écrit : « *Auguste et Cléopâtre.* Auguste visitant Cléopâtre après la bataille d'Actium » ; et dans la marge, au-dessous du croquis, — car presque toutes les annotations auxquelles il est fait allusion ici n'ont pas dispensé le dessinateur de croquer l'œuvre d'art qu'il annote, — il ajoute : « Cette reine d'Égypte est sur son lit, la gorge découverte, et paraît flotter entre la crainte et l'espérance. Auguste exprime son admiration et le plaisir que lui cause la victoire qu'il vient de remporter sur le triumvir Marc-Antoine ».

Les rectifications visent tantôt de fausses attributions tantôt des indications de titres erronés. Ainsi, à la vente anonyme du 18 novembre 1776, pour le n° 91, au lieu de Bénard, Saint-Aubin propose : « ou plutôt Patel » ; pour le n° 97, *Mars et Vénus* au lieu de Carle Vanloo, « Jean-Baptiste Vanloo » ; et pour le n° 108, donné à Brenet, il ajoute « ou plutôt Martin le Jeune ». Piganiol ayant mis en doute l'attribution à Germain Pilon d'un *Ecce Homo* placé sur un confessionnal du couvent des Picpuces : « Pardonés-moi », proteste Saint-Aubin. On pourrait multiplier les exemples de ces sortes de mises au point.

Quant aux corrections de titres, elles sont plus fréquentes encore, et il suffira d'en indiquer trois ou quatre pour montrer à quel point les moindres détails retenaient l'attention de celui que Grimm appelait le « peintre-brocanteur » : ici, c'est une *Sainte Élisabeth*, de Carlo Maratta, dans laquelle il voit une sainte Anne (vente Natoire, n° 113) ; là, une sculpture par Le Quesnoy, *la Nymphe Aréthuse changée en fleuve*, qui lui paraît être *la Nymphe Clitie changée en tournesol* (vente anonyme du 17 janvier 1774, n° 151) ; ce qu'on prendrait pour *la Modestie*, de C. Vanloo, à en croire le catalogue de la vente anonyme du 18 novembre 1776, est au contraire *la Vigilance.*

Ces corrections de titres, d'attributions, de dates, sont faites surtout à l'occasion des ventes, dont les catalogues n'étaient pas des modèles d'exactitude ; le *Piganiol de La Force* et le *Guefhier* en ont à chaque page de semblables : « mal vu », « douteux », « faux », « je crois que Piganiol se trompe », remarque l'impitoyable censeur. Il n'est pas jusqu'au livret du Salon de 1761 qui ne tombe sous le coup de sa critique, car le dessin de Demachy portant le nº 78 est non pas une *Vue du péristyle du Louvre*, mais bien une vue du « vestibule » du Louvre, « pris au bas de l'escalier de l'Académie des Sciences ».

Les notes accessoires sur les œuvres d'art concernent : les propriétaires, s'il s'agit d'un Salon, ou les acquéreurs, s'il s'agit d'une vente publique ; les honoraires d'artistes ou les prix d'adjudication ; la provenance des œuvres ou leur destination ; les appréciations sur leur valeur ; les remarques sur leur couleur, leur composition ; les cadres et les bordures ; enfin les particularités diverses.

D'abord, les indications de propriétaires ou d'acquéreurs.

Ces derniers sont presque toujours mentionnés pour les numéros importants, et l'on trouve, dans les catalogues de Saint-Aubin, tout le monde de la curiosité et de la brocante de son temps. Le plus souvent, ces notes sont fort sèches; pourtant il arrive qu'un renseignement curieux vienne s'ajouter au nom de l'acquéreur : ainsi, à la vente anonyme de 1774 déjà citée, nous apprenons que l'acheteur du paysage de Paul Bril (nº 7), « M. Varanghen, barière de Monceaux, a vue sur le jardin anglois du Duc de Chartres». Aux Salons, les mentions des propriétaires sont assez rares ; en voici quelques unes : *le Chat angora*, de Bachelier (Salon de 1761, nº 65), est « à M. Soufflot » ; *la Sybille Érythrée*, de Caffieri (Salon de 1761, non catalogué), « à M. de La Live » ; *la Marche de bohémiens*, de Boucher (Salon de 1769, nº 1), « à M. Bergeret » ; et l'on pourrait en citer d'autres.

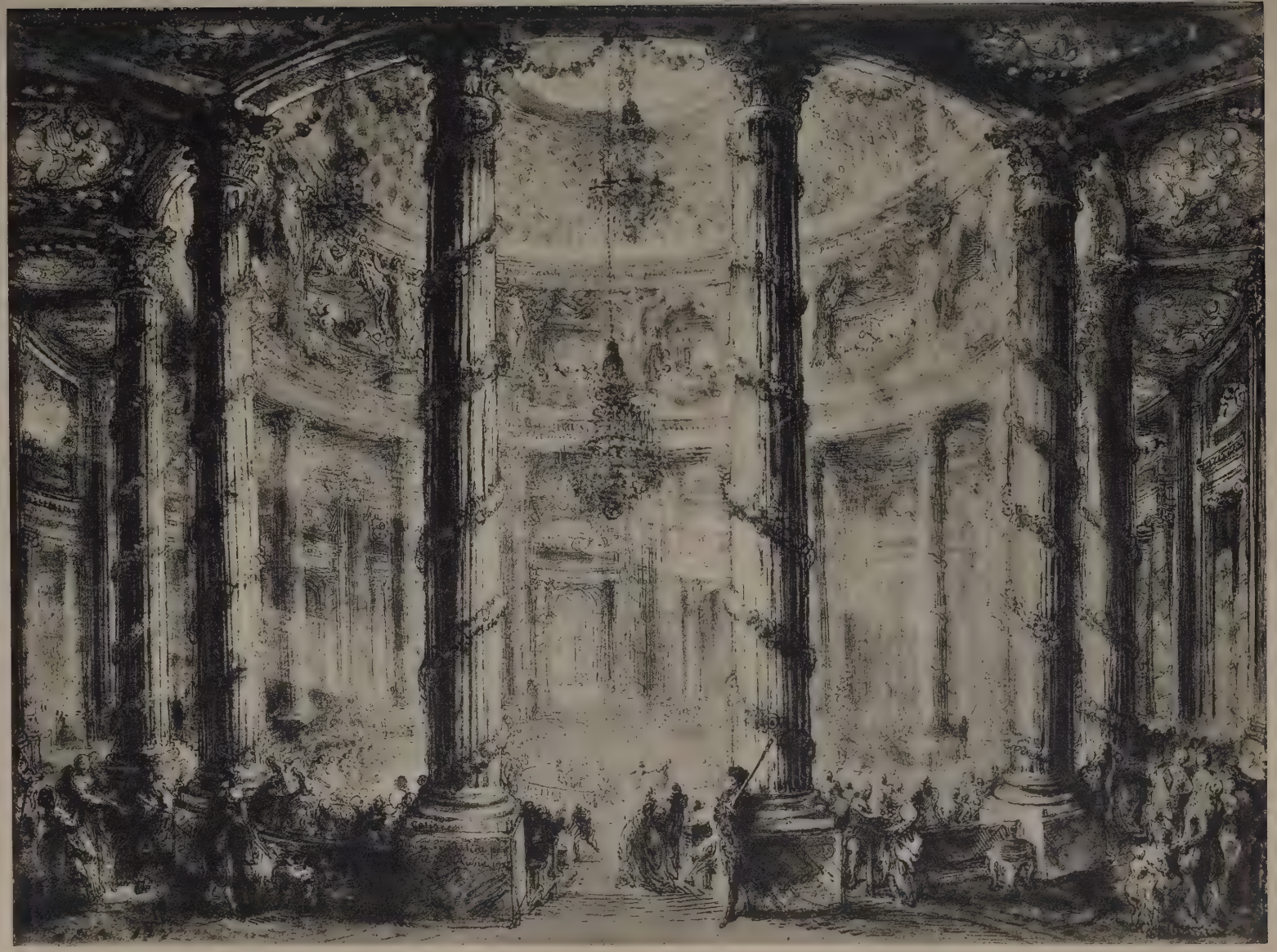
Même remarque en ce qui concerne le prix des œuvres d'art : les enchères en ventes publiques sont presque toujours inscrites à côté du nom de l'acquéreur et du croquis ; on les trouve même quand le croquis manque ; elles sont quelquefois accompagnées de remarques sur des prix antérieurement réalisés par la même œuvre : ainsi, le nº 113 de la vente anonyme de 1774 est un Demachy représentant *les Ruines d'un pont au travers duquel se remarque un bel édifice* ; Saint-Aubin précise d'abord, entre les lignes, qu'il s'agit d'une vue de Clagny, tableau qu'il se rappelle avoir « admiré au Salon de 1773 », — détail parfaitement exact,— et qui « a coûté 40 louis » ; après quoi, il inscrit l'enchère, le nom et l'adresse de l'acquéreur, — « 705. Joly, Mᵈ rue La Harpe » —, tout cela, sans préjudice d'un charmant petit dessin. Quant aux honoraires d'artistes, ils ne sont pas plus nombreux, sur les livrets des Salons, que les noms des possesseurs des œuvres d'art exposées : *la Publication de la paix de 1749*, de Dumont le Romain (Salon de 1761), « 10.000 l. d'honoraires » ; *le Refuge*, de Jollain (Salon de 1769), « pour Besansson, 1200 l. à condition » ; *l'Agriculteur romain*, de Brenet (Salon de 1777, nº 19),

« honoraires, 6.000 l. » ; *la Continence de Bayard*, — « contemporain de François Ier », ajoute, en passant, Saint-Aubin, — de Durameau (Salon de 1777, nº 22), « honoraires, 3.000 l. » ; *Albinus s'enfuyant de Rome*, de Lagrenée le jeune (Salon de 1777, nº 24), « prix, 6.000 l. », etc.

La provenance et la destination des œuvres d'art sont aussi quelquefois mentionnées. La provenance, naturellement, vise les œuvres passant en vente : par exemple, au *Bacchus et Ariane*, de Véronèse, nº 11 de la vente L.-M. Vanloo, Saint-Aubin a noté : « Je crois qu'il vient de M. de Jullienne ». La destination concerne surtout les œuvres exposées aux Salons : ainsi, le portrait du roi, par L.-M. Vanloo (Salon de 1761, nº 1), est « pour le château de Ménars, appartenant à Mme la Marquise de Pompadour » ; le *Zéphyre et Flore*, de Vien (même Salon, nº 22), « pour l'hôtel d'Holande, rue du Temple » ; le *Saint Vincent de Paul prêchant*, de Hallé (même Salon, nº 17), « pour Saint-Louis de Versailles » ; les deux œuvres de Jollain du Salon de 1769, *Clitie changée en tournesol* et *Hiacinthe changée en hiacinthe* (nos 167-168), « pour Trianon » ; et ainsi de suite.

Les appréciations sur la valeur des œuvres sont peu fréquentes, ce qui ne laisse pas d'étonner au premier abord. Mais on aurait tort de croire que Saint-Aubin ne s'arrêtait, pour les dessiner, que devant les morceaux signés de noms illustres, : il suffit d'ouvrir un de ses livrets pour se rendre compte qu'il crayonnait le meilleur et le pire, sans faire part à ses carnets de son sentiment personnel. Pourtant, il lui arrive de laisser tomber une épithète par ci par là : ainsi, au Salon de 1769, il trouve les trois Loutherbourg (nos 107, 108, 113), le premier « beau », le second « faible », le troisième « précieux » ; de même, à la vente anonyme du 18 novembre 1776, il relève que le Lancret portant le nº 92, *Jeune femme lisant une lettre*, est « très beau » ; au Salon de 1761, il dit du *Jeune élève de Drouais* (nº 83) : « tête lumineuse », et remarque une « faute de perspective » dans un dessin de *la Villa Negroni*, par Hubert Robert, qui passe à la vente Natoire (nº 104) ; au Salon de 1777 enfin, deux remarques contradictoires lui échappent coup sur coup à propos des envois de Houdon : il juge le buste de la Comtesse Du Cayla (nº 239) « admirable pour la légèreté du ciseau » ; en revanche, quand il arrive devant le buste de Gluck (nº 240), il ne se tient pas de transcrire sur son livret une épigramme de sa façon. Piganiol de La Force parlant avec mépris des sculptures de Guillain, au portail des Feuillants, Saint-Aubin le reprend avec indignation : « grossièreté de Piganiol » ; ailleurs, à propos d'une *Pietà* vue au couvent des Picpuces, il note : « digne de Le Brun ». Il y a également des remarques de cette sorte dans le *Gueffier* : tel Vouet est « très beau » ; tel autre tableau « poudreux », tel autre encore « foiblement dessiné ». A propos des deux lampes antiques de la collection Pigache, vendue en 1776 (nº 410), il écrit : « modernes, selon M. Picard ».

Aux notes concernant la qualité des tableaux et des sculptures, on peut joindre celles qui sont relatives à la couleur (par exemple, *l'Étude* de L.-M. Vanloo et *Sévère*



Une Fête dans la Rotonde centrale du Colisée (1772).
Gouache (0,163×0,222). — Londres, Galerie Wallace.

et Caracalla de Greuze, nos 6 et 151 du Salon de 1769), ou à la composition (*Achille et Déidamie*, de Hallé (no 11 du Salon de 1769, « 20 figures »).

Les cadres intéressent vivement Saint-Aubin ; il lui arrive non seulement de les dessiner, mais d'en relever les particularités ; c'est ainsi qu'il signale la bordure d'un des tableaux de Roslin au Salon de 1761 : « Cette bordure pèse, dit-on, 1400 livres » ; pour le *Diomède* de Doyen, au même Salon (no 90), il écrit : « la bordure à fond noir est du choix de M. le Prince de Turene », à qui la peinture appartient ; pour les Drouais du même Salon, qu'il sait être les portraits de Mlles de Verrière (nos 80-81), c'est encore mieux : « Ces bordures sont du dessein de M. Doré, dont l'épouse peint bien sur le tafetas » ; « la bordure à canaux brunis » de la *Vue du château de Clagny*, par Demachy (vente anonyme, 1774), ne l'intéresse pas moins que le prix de l'adjudication et le nom de l'acquéreur ; enfin, quand il dessine un *Petit chien* de Huet, figurant au Salon de 1769 (no 144), il ne manque pas de détailler une partie du cadre, orné, dit-il, d'une « guirlande de jimblette ».

Comme il est au courant de toutes les nouvelles, de toutes les anecdotes, de tous les potins aussi, il ne perd pas, chemin faisant, l'occasion d'utiliser ces renseignements. A propos de *la Fuite en Égypte*, de Pierre, il reprend son livret, plusieurs mois après la fermeture du Salon de 1761, où l'œuvre a figuré sous le no 12, pour inscrire : « Volé avec 5 autres tableaux à la Bibliothèque du roy, avec 2 portefeuilles de desseins ; le tout estimé 8000 livres. 9 bre 1761 ». Il connaît l'histoire du buste de Mlle Clairon, par J.-B. Lemoyne, et la résume, à l'occasion de la mise en place de cette sculpture au Salon de 1761 : « placé le 5 7 bre 1761 ; à elle donné par M. Bouret ». Il connaît aussi les déboires de Sophie Arnould et les premiers témoignages de la défaveur du public à l'égard de la chanteuse, naguère encore exaltée, et il y fera, à l'occasion de la vente Sophie Arnould, une maligne allusion qu'on lira plus loin. En regardant le no 196 du Salon de 1777, *un Jeune homme donnant une leçon de dessin à une demoiselle*, de Vincent, un propos d'atelier, lui revient à l'esprit, et il écrit : « Commencé par Fragonard, dit-on ». A la vente du marquis de Calvière, quand on adjuge le frontispice de l'*Encyclopédie* gravé par B.-L. Prévost, d'après C.-N. Cochin le fils (no 602), il se souvient d'une causerie avec le graveur, et note : « Il y a eu deux planches. Je le sait de M. Prévot ».

On a vu qu'il complétait le livret en y ajoutant les numéros omis ; réciproquement, il pointe ce qu'indique le livret et qui ne figure pas au Salon : « non vu au Sallon » est une remarque qui revient plusieurs fois dans ses notes, en particulier pour le *Saint Roch* de Fr. Millet (Salon de 1761, no 48), pour *la Paix* de Pajou (Salon de 1761, no 134), pour la *Terpsichore* de Berruer (Salon de 1777, no 231 ; « non exposée le 7 7 bre »), pour le *Charles IX* de Houdon et les deux modèles de Boizot (Salon de 1777, nos 246 et 259 ; « non exposé le 3 7 bre »). Quand il découvre, à une seconde ou à une troisième visite, tel envoi arrivé tardivement, il corrige simplement sa propre correction : ainsi,

en regard du n° 28 du Salon de 1769, *Euphrosine, Thalie et Aglaié* de Lagrenée, on lit : « Non exposé le 28 [août] » et au-dessous : « Oui, le 7 7 bre ». De même, dans le *Piganiol* et le *Gueffier*, il note scrupuleusement les monuments détruits ou transformés, les portes abattues, les autels supprimés, les vitraux enlevés ou refaits, les peintures ou les sculptures déplacées, même les tableaux transportés de bois sur toile, non sans ajouter la date à laquelle il a constaté le fait. De même encore, il indique les œuvres d'art qui ont été mises en place depuis l'impression de son guide : chapelle de Coustou et *Vierge* de Pigalle à Saint-Pierre de Montmartre, méridienne de Montmartre, tableaux de Saint-Eustache, de Saint-Martin-des-Champs, des Enfants-Trouvés, du couvent de l'*Ave Maria*, et bien d'autres. Quand le texte énonce quelque chose qui n'est plus exact, Saint-Aubin écrit « non », avec la date.

Les comparaisons et les rapprochements entre ce qu'il voit et ce qu'il a vu sont aussi des plus intéressants et suffiraient à montrer à quel point l'homme était informé. A propos d'un *Berger qui effeuille une marguerite*, de Greuze (n° 101 du Salon de 1761), cette note : « Je crois qu'il fait pendant à la jeune fille tenant une fleurette, intitulé *la Simplicité*, à Mme Geoffrin, en 1759 ». Au Salon de 1769, le n° 66, *Psyché surprend l'Amour endormi*, de Lagrenée, lui suggère ce rapprochement : « Voy. le même sujet par M. Vien, où les pigeons de Vénus ont fait leur nid dans le casque de Mars » ; et le n° 160, *la Mort d'un père*, de Greuze, lui rappelle un souvenir : « Voy. celle de Germanicus, du Poussin », de même que *les Charmes de l'harmonie*, de Doyen (n° 93 du Salon de 1761) lui avaient rappelé par un détail « la Susane de Rubens ». Au Salon de 1777, il se souvient que le n° 149, *Amusemens de famille à la campagne*, par Bounieu, a été « vendu à l'hôtel d'Aligre ». A la vente du comte Du Barry, voyant passer sous le n° 105 une *Diane se reposant de la chasse*, à propos de laquelle le catalogue signale l'influence de Boucher, Saint-Aubin précise : « D'après une très belle étude de M. Boucher que j'ai achetée à la vente de M. Agar ». A la vente Pigache de 1776, quand on adjuge un dessin de C. Bega, des *Paysans assis et buvant*, avec l'estampe qui le reproduit, il note qu'il en possède la planche. Et quand, lors d'une visite à la galerie Crozat, il arrive au *Bain de Diane* de Liberi (p. 96), il griffonne : « Je crois l'avoir ». De même pour les livres : il renvoie constamment à ses lectures et à sa bibliothèque. Piganiol ayant cité Dubois de Saint-Gelais, secrétaire de l'Académie en 1725, Saint-Aubin ajoute : « auteur de la Description du Palais-Royal que j'ai en 1776, 25 mars » ; et ailleurs, à propos de Pierre de Saint-Romuald : « J'ai son Calendrier historique en 2 volumes ».

Enfin, ce ne sont pas toujours des œuvres d'art que lui rappellent les œuvres d'art ; il fait à l'occasion des rapprochements beaucoup plus inattendus : je n'en veux pour preuve que cette *Négresse peinte sur toile*, de la vente Sophie Arnould (n° 12), dont il constate plaisamment qu'elle « ressemble à Rosalie de l'Opéra ». Ceci est plein de sous-entendus ironiques pour qui sait comment Rosalie Levasseur, alors maîtresse du

comte de Mercy-Argenteau, ambassadeur de l'empereur d'Autriche à Paris, souffla à Sophie Arnould le rôle que celle-ci devait créer dans *Alceste* en 1776. Ce fut là l'un des premiers signes de la défaveur de la chanteuse, que le public ne cessa plus de prendre à partie jusqu'à la contraindre à quitter l'Opéra, vers la fin de 1778, et à faire, peu après, la vente de ses tableaux et objets d'art.

On n'en finirait pas d'énumérer tout ce que Saint-Aubin avait accoutumé d'inscrire sur ses livres. Les pages de garde lui servent volontiers de carnets d'adresses (celles du *Piganiol,* celles du livret du Salon de 1769 en sont couvertes) ; il y note aussi des prix de denrées, des recettes, même des formules médicales. Il copie des légendes de médailles, des inscriptions de monuments, des épitaphes de tombeaux, jusqu'à des devises de décorations (*pro fide, lege, rege,* sur la croix du comte de Lusace, par La Tour, au Salon de 1761). Il relève la hauteur et la largeur des édifices, le diamètre des tours du Temple, l'épaisseur d'une porte des Gobelins, le nombre des gradins de l'amphithéâtre de l'École de chirurgie, l'estimation des tableaux de Jouvenet à Saint-Martin-des-Champs, le nombre des dents et des côtes, le poids et la longueur du cachalot exposé en 1762 sur le boulevard, qu'il dessine dans son *Sedaine,* le prix des nouveaux moulins du mécanicien Berthelot, qu'il dessine sur les *Couplets pour le mariage du Dauphin.* Il dévoile les noms des auteurs de catalogues, publiés anonymement, ceux des amateurs qui vendent leur collection sans se faire connaître, ceux de toutes les personnes à qui Sedaine a dédié des poésies et qui ne sont indiquées dans le recueil que par leurs initiales. Sur certains personnages cités par Piganiol ou Gueffier, il donne des dates, des indications biographiques; il dira, par exemple, à propos du tombeau de la comtesse d'Harcourt à Notre-Dame, que cette personne est morte « empoisonnée par le vert de gris ». Au Salon de 1761, il voit les paysages de Bayonne, par Vernet, il les dessine et il écrit en regard, deux mois après : « J'ai vu les Festes basques aux Italiens, le 25 8^{bre} 1761 ». Enfin il transcrit des vers. On citait tout à l'heure l'épigramme qui vise, dans le livret du Salon de 1777, tout ensemble l'auteur du buste de Gluck et l'auteur d'*Armide* ; il y en a bien d'autres, il y en a tellement qu'il faudra consacrer un chapitre à ces poésies, — car elles sont de lui.

***

On comprend maintenant pourquoi ces illustrations et ces annotations éclairent d'un jour si vif la physionomie de Gabriel de Saint-Aubin.

Délicieux original ! A peine s'il est besoin de rappeler que son frère Germain a écrit qu'« il avait la mémoire fort ornée », tant il semble qu'on le voit revivre, à feuilleter ces quelques livres. Et n'est-ce pas que le titre de « *reporter* du crayon » lui convient merveilleusement, à celui dont l'innocente passion était de tout consigner par

écrit et qui ajoutait à l'éloquente sténographie de son dessin toutes les bribes de renseignements dont sa tête était farcie ?

Il a travaillé pour son agrément et pour le nôtre ; mais, si les artistes prennent plaisir à consulter ses livrets et ses catalogues, les historiens y trouvent leur profit. Les croquis et les notes qu'on y relève nous renseignent sur une foule d'œuvres d'art, les unes disparues à jamais et dont ils sont parfois seuls à nous conserver le souvenir, les autres égarées ou méconnues qu'ils nous permettent de retrouver et d'identifier, d'autres enfin qui sont restées en lumière et dont ils nous aident à préciser l'histoire, en nous révélant leur passage en vente publique ou leur exposition au Salon.

L'idée qu'ils peuvent servir à l'histoire de l'art, entrevue par les Goncourt et reprise par Adrien Moureau, n'a réellement pris corps que le jour où l'on s'est mis à étudier avec quelque méthode ce que l'on regardait autrefois d'un œil amusé. Alors, on a eu des surprises, et l'on en aura d'autres, car ces dessins et ces notes sont bien loin d'avoir livré tous leurs secrets.

« Grâce à ce catalogue Natoire, avaient écrit les Goncourt, il vous est permis de faire connaissance avec une partie de l'œuvre si peu connu de Subleyras ; grâce à ce catalogue de Michel Vanloo, bon nombre des tableaux des cinq peintres de la famille sont sauvés. » De même, Casimir Stryienski, au cours de ses articles sur le Salon de 1761, a eu l'occasion de signaler des peintures perdues, dont les dessins de Saint-Aubin sont les seuls vestiges : *la Publication de la paix de 1749*, de Dumont le Romain, détruite en 1793, *la Magdeleine*, peinte par Carle Vanloo pour l'église Saint-Louis du Louvre et disparue en même temps que le monument, d'autres encore. Sur les La Tour, sur les Chardin du même Salon, il a fait les plus intéressantes constatations.

Et depuis que la Société de reproduction des dessins de maîtres a publié les trois livrets des Salons de 1761, 1769 et 1777, et quelques-uns des catalogues de ventes, les historiens, les collectionneurs, les antiquaires ont compris l'importance de ces renseignements, dont la richesse n'a d'égale que la sûreté. Il n'est pas aujourd'hui de travailleur sérieux qui ne pense à les consulter.

Ce que Casimir Stryienski a fait pour les artistes présents au Salon de 1761, Jules Belleudy l'a fait pour Duplessis, P.-A. Lemoisne pour Lenoir, Georges Wildenstein pour Lancret et La Tour, Gaston Brière pour Houdon, pour Caffieri, pour Boizot, Paul Vitry pour Monnot, Louis Réau pour Falconet, pour Pajou, pour Houdon, Marcel Aubert pour Notre-Dame de Paris. A tous, les croquis ou les notes de Saint-Aubin ont apporté des précisions, facilité des rapprochements, confirmé des identifications et souvent procuré la joie de véritables découvertes. Ainsi, en étudiant le livret du Salon de 1769 et en y voyant dessinées plusieurs œuvres de Houdon, Louis Réau a pu établir que le sculpteur, nouvellement revenu de Rome et agréé par l'Académie trop tard pour être mentionné au catalogue, avait néanmoins participé pour la première fois au Salon de cette année-là ; et l'on ne m'en voudra pas de rappeler

Incendie de l'Hotel-Dieu (1772).
Gouache (0,180×0,240). — A M. Gorges Dormeuil.

que c'est un croqueton relevé sur une des pages de garde de la *Description de Paris* qui m'a permis de retrouver une grande peinture de Saint-Aubin lui-même : *la Naumachie des jardins de Monceau en 1778* [1].

1. Ouvrages a consulter. — Sur le *Sedaine* de Chantilly, voir : *le « Sedaine » du Musée Condé, ou Gabriel de Saint-Aubin poète*, par Émile Dacier, dans la *Rev. de l'art anc. et mod.*, t. XXXVIII (1920), p. 5-18 et 65-76, fig. et pl. — Le livre avait été précédemment l'objet d'une communication de M. J.-J. Marquet de Vasselot à la Société de l'histoire de l'art français le 7 février 1919, résumée dans le *Bulletin* de 1918-1919 (p. 51). — Voir aussi, sur l'un des dessins du même livre : *le Tonnelier du Palais des Thermes*, par Émile Dacier, dans *Société d'iconographie parisienne*, 3e année, 1910, p. 65 et ss., pl.

Sur la *Description de Paris* de Piganiol de La Force, voir deux articles : l'un, par Ph. Descoux, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. I, 1908, p. 329 et ss., fig.) et l'autre par E. Dacier, dans la *Rev. de l'art anc. et mod.* (t. XXIII [1908], p. 241 et ss., fig.). — Ce dernier article était le résumé d'une communication faite à la Société de l'histoire de l'art français à la séance du 10 juin 1908 (*Bullet. de la Soc. de l'hist. de l'art franç.*, 1908, p. 13). — Le dépouillement analytique et critique de toutes les annotations et illustrations du Piganiol a été publié, aussi par E. Dacier, dans le *Bull. de la Soc. de l'hist. de Paris et de l'Ile-de-France* (t. XXXV, [1908], p. 36-77, pl.; il en existe un tirage à part). — Enfin, Lucien Lazard a publié dans *le Vieux Montmartre* (1er-2e sem. 1912, fasc. 75-78), une courte note accompagnant cinq planches qui reproduisent les pages du livre illustrées de croquis sur Montmartre.

Sur les *Couplets sur le mariage du Dauphin*, par le Chanoine Bezassier, voir : *les Portraits de Marie-Antoinette*, par A. Vuaflart et H. Bourin, t. II (1910), p. 57 et pl. XVIII.

Sur les livrets de Salons et les catalogues de ventes, il faut d'abord renvoyer à la publication faite par les soins de la Société de reproduction des dessins de maîtres : *Catalogues de ventes et livrets de Salons illustrés et annotés par Gabriel de Saint-Aubin*, introduction et notices par Émile Dacier, avec reproduction en facsimilé de toutes les pages illustrées des catalogues étudiés ; voici le détail des six volumes de cette publication, avec l'indication de l'endroit où se trouvent actuellement les catalogues reproduits :

T. I. Introduction générale [sur Saint-Aubin et ses illustrations marginales]. 1. Catalogue de la collection de L.-A. Crozat, baron de Thiers [au Palais des beaux-arts de la Ville de Paris]. 2. Livret du Salon de 1769 [au Cabinet des Estampes]. — 1909.

T. II. 3. Catalogue de la vente du Comte Jean Du Barry (1774) [au Petit Palais]. 4. Livret du Salon de 1777 [au Cabinet des Estampes]. — 1910.

T. III. 5. Catalogue de la vente Louis-Michel Vanloo (1772) [au Cabinet des Estampes]. 6. Livret du Salon de 1761 [au Cabinet des Estampes]. — 1911.

T. IV. 7. Vente J.-A. Gros (1778) [au Palais des beaux-arts de la Ville de Paris]. 8. Ventes Charles Natoire et Sophie Arnould (1778) [au Cabinet des Estampes]. — 1913.

T. V. 9. Catalogue de la vente A.-J. Peters (1779), [collection Ed. Rahir]. 10. Catalogue de la 2e vente du prince de Conti (1779) [coll. David Weill]. — 1919.

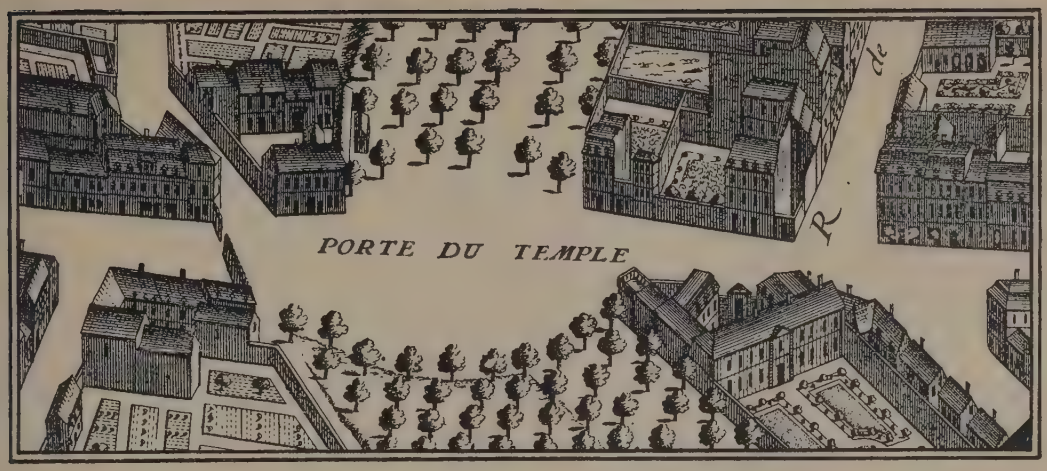
T. VI. 11. Catalogue de la vente L.-J. Gaignat (1769) [coll. du baron Du Teil]. — 1921.

Sur le Salon de 1761, en particulier : *le Salon de 1761, d'après le catalogue illustré par Gabriel de Saint-Aubin*, par Casimir Stryienski, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. I, p. 279-298, et t. II, p. 64-76 et 209-222, fig. et pl.

Sur la vente Sophie Arnould : *le Catalogue de la vente Sophie Arnould illustré par Gabriel de Saint-Aubin*, par Émile Dacier, dans la *Rev. de l'art anc. et mod.*, t. XXVI, 1910, p. 353-360, fig. et pl.

Sur la vente du président de Lyert (1779) : *un Catalogue inédit de Gabriel de Saint-Aubin*, par Théodore Reinach, communication faite au Congrès d'histoire de l'art (Paris, 5 octobre 1921) et publiée dans les *Mélanges Bertaux, recueil de travaux dédiés à la mémoire d'Emile Bertaux* (Paris, 1924), pp. 236-257 ; il en existe un tirage à part.

Enfin, comme exemple d'identifications faites grâce aux croquis de Saint-Aubin, voir : *le Prétendu « Saint Augustin » de Pajou, au musée de Toulouse*, par Louis Réau, dans *Beaux-Arts*, 1er mai 1924, p. 137, fig.; — et *le Premier Salon de Houdon*, par le même auteur, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1923, t. I, p. 41 et ss., fig.



CHAPITRE VI

LES ESSAIS POÉTIQUES D'UN AMI DE SEDAINE.

On possède quelques lettres d'Augustin de Saint-Aubin ; on a aussi des notes biographiques de la main de Germain sur les membres de sa famille. De leur frère Gabriel, en revanche, on ne connaît rien de semblable, et cette lacune est d'autant plus surprenante que ce singulier homme vivait le crayon à la main, tourmenté par une furieuse démangeaison d'écriture. Non seulement il multipliait sur ses dessins et ses gravures les signatures et les dates, mais on vient de voir comment il couvrait d'annotations les livres qui lui passaient par les mains. En vérité, il semble incroyable que l'on n'ait pas encore retrouvé, à défaut d'une lettre autographe, quelque grimoire couvert de ses élégantes pattes de mouche et illustré de figures explicatives, dans lequel il aurait exposé ses idées sur « la meilleure manière d'éclairer une grande ville » ou « les moyens les plus propres à assurer le bonheur des hommes », — et ce, à l'intention d'une gazette comme *l'Avant-Coureur*, dont il était lecteur assidu, sinon collaborateur occasionnel.

De temps à autre, dans les marges ou entre les lignes des livres enrichis de ces scholies qui ne sont qu'à lui, il arrive de rencontrer aussi des vers, oui, des petits vers de circonstance, qui viennent là on ne sait trop pourquoi et qu'à son étonnement l'on déchiffre dans les blancs du texte imprimé. On trouve dans le *Piganiol* un qua-

train sur la mort de Voltaire. A côté du buste de la marquise de Pompadour, exposé par J.-B. Lemoyne au Salon de 1761, on lit un madrigal. Le dégagement de la colonnade du Louvre, ordonné par Marigny, est rappelé, sur une page du livret du Salon de 1769, par ce quatrain louangeur dédié « au Colbert de nos jours » :

Péristyle fameux, sublime architecture,
Marigny vous dévoile à nos yeux enchantés.
Vous porterez son nom chez la race future
Qui par lui jouira de toutes vos beautés.

A propos du buste de Gluck, envoyé par Houdon au Salon de 1777, une épigramme associe le sculpteur et le musicien :

Dur à l'oreille comme aux yeux,
Il mérite bien la critique,
Et ce buste si raboteux
Est l'image de sa musique.

Sur une feuille de garde du catalogue de la vente du comte Jean Du Barry, le beau-frère de la favorite, une pièce un peu plus longue flétrit la vénalité du Roué :

Lorsqu'un suppôt de la noire chicane
Veut dépouiller la veuve et l'orphelin,
Il va trouver le Roué qui ricane.
On voit alors que de ce gros malin
L'âme vénale
Bientôt s'exhale
Et son propos
Contient ces propres mots :
Avez-vous fait, dit-il, le nécessaire ?
Voyez la femme de mon intendant ;
Demandez-lui si se sait votre affaire.
Elle est pour vous le premier président.
De cette chatte
Graissez la patte.
Un plein succès
Termine le procès.

D'autres petits vers encore servent de légende à l'une des eaux-fortes gouachées du *Spectacle des Tuileries* :

Le faste se repose en ces jardins charmants ;
Les cercles sont formés autour de chaque belle.

Page d'album : Ouverture des "Fées Rivales" (vers 1748).
Plume et lavis (0,210×0,140). — A M. le Dr A. Chauffard.

Nonchalamment assis, mille couples d'amants
S'y jurent à leur aise une flamme éternelle.

D'autres sont inscrits au bas de la gouache *Entretien galant* :

Vieux débauché non converti,
Tu crois séduire cette belle ;
Mais depuis longtemps la donzelle
Sur l'honneur a pris son parti.

D'autres sont gravés au bas de l'eau-forte *le Charlatan* :

Ce charlatan sur la scène publique
Jouant les médecins, se croit au-dessus d'eux.
Le médecin méprise l'empirique
Et le sage à bon droit se rit de tous les deux.

Il y a des vers, — une centaine, — au verso d'un dessin montrant l'intérieur de la salle de l'Opéra au Palais-Royal ; il y en a sur un croquis où l'on voit un homme en train de couvrir d'écriture les feuillets d'un grand livre intitulé : *Évangile* ; il y en a d'inscrits au crayon parmi les figures plafonnantes du *Salon de 1767* ; il y en a tout en haut du dessin du Louvre représentant le *Couronnement de Voltaire au Théâtre-Français*, sur le dessin du *Cénotaphe de Carle Vanloo*, sur celui du *Café de la Régence*, sur celui du *Collège de pharmacie*, sur les tablettes de l'eau-forte *l'Accord et la Musique*, sur un dessin pour l'illustration des *Nouveaux voyages dans l'Amérique septentrionale*, par le chevalier Bossu ; il y a des distiques au bas des *Dieux païens*, de *l'Homme et le Crocodile* ; des quatrains sur une *Allégorie en l'honneur de Voltaire*, sur une composition allégorique de *l'Histoire*, sur une vue de *l'Eglise Sainte-Geneviève*. Et j'en oublie.

Tout d'abord, j'avais cru que Saint-Aubin se bornait à recueillir ces petites pièces en circulation et à les fixer, comme il faisait des renseignements, anecdotes et potins qui parvenaient à sa connaissance ; mais, à mesure que l'artiste m'a été mieux connu, je me suis assuré qu'il était l'auteur de ces « poésies fugitives ». Rien d'étonnant, du reste, qu'en homme accompli de son époque, il ait été habile à tourner le madrigal ou l'épigramme, à rimer la chanson sur le fait du jour et sur l'air à la mode. On le savait peintre, graveur, dessinateur, professeur à l'Académie de Saint-Luc et à l'École des arts de Blondel, assidu aux cours publics, ne manquant pas une grande vente, instruit de tout et parlant hardiment ; qu'il eût été poète par surcroît, l'hypothèse était bien séduisante et n'a pas tardé à se transformer en certitude, la preuve m'étant venue de deux côtés à la fois : d'abord, par cet exemplaire du *Recueil de poésies* de Sedaine,

dont il a été précédemment question ; en second lieu, par un album de dessins conservé à la Bibliothèque royale de Stockholm, sur lequel on aura l'occasion de revenir. L'un et l'autre recueils, illustrés par l'artiste, sont en même temps remplis de poésies signées et datées par lui.

***

On a déjà dit que le *Recueil de poésies* de Sedaine, conservé à Chantilly, est un exemplaire, relié en deux volumes, de la deuxième édition de cet ouvrage, publiée en 1760. On a rappelé à ce propos les relations d'amitié qui unissaient Sedaine à la famille Saint-Aubin, à Gabriel en particulier, et donné les raisons qui faisaient croire que ce dernier tenait le livre de Sedaine lui-même. Cette circonstance a son intérêt : comment ne pas croire, en effet, que c'est la fréquentation du « maçon-poète » et la lecture de ses œuvres qui ont éveillé chez l'artiste le goût de la poésie et le désir de versifier à son tour ? De 1761 à 1772, il prend son *Sedaine* pour confident, et pas seulement de ses promenades, mais de ses rêveries, de ses insomnies, de ses séjours forcés à la chambre ; il en fait son véritable livre de chevet, et un livre qu'il ne se contente pas de lire, mais sur lequel il écrit abondamment. Les couplets faciles de Sedaine agissent sur son esprit impressionnable et assimilateur ; il est, selon le mot de Voltaire, « mordu du chien de la métromanie », et alors, d'une écriture serrée et microscopique, parfois indéchiffrable, il recopie avec grand soin ses vers bout à bout, en les séparant par de petits traits verticaux, dans les marges de ses deux volumes, en haut, en bas, quelquefois à l'envers du texte, il les compte, il les signe, il les date, il en note les variantes parfois nombreuses, il indique l'air sur lequel ils sont composés et les circonstances qui en ont été l'occasion.

Que le *Sedaine* de Chantilly soit le premier ouvrage sur lequel Saint-Aubin ait ainsi transcrit ses essais poétiques, on ne peut l'affirmer. Il serait donc prématuré de tirer ici des conclusions d'ensemble. Pourtant, si l'on considère que les pièces de vers relevées dans ce livre sont au nombre d'environ cinquante et qu'elles s'étendent sur une suite de douze années (1761-1772), on admettra que leur examen peut déjà permettre quelques réflexions.

C'est au hasard que Saint-Aubin a écrit ses vers sur l'un ou l'autre des deux volumes ; mais le plus souvent il les a datés avec sa précision coutumière, et le rapprochement de ces dates montre que sa production poétique — à ne considérer, encore une fois, que le seul *Sedaine* — était assez irrégulière : elle paraît atteindre une moyenne de six pièces pour chacune des années 1761, 1762 et 1763 ; en 1764, on constate une baisse sensible, et une reprise en 1765 : dix pièces ; de 1766 à 1769, on ne trouve qu'une dizaine de pièces datées ; et pour l'année 1770 on ne trouve rien ; enfin, trois pièces seulement représentent les années 1771 et 1772.

Il n'est pas impossible d'entrevoir les circonstances de cette production. Affairé et

courant du matin au soir, l'esprit en éveil, l'œil attentif et le crayon toujours prêt, Saint-Aubin cultive, le jour durant, une sorte de flânerie qui n'a rien de commun avec celle d'un poète : l'observation l'accapare tout entier et ne lui laisse guère le loisir d'assembler des rimes. Mais qu'un contre-temps retienne le vieux garçon dans son logis de la rue Jean-de-Beauvais et qu'il s'abandonne à la rêverie, au lieu de graver ou de peindre ; ou bien encore que, pendant ses nuits d'insomnie, il cherche à tromper les heures en lâchant la bride à sa « folle du logis », et on le verra tourner un petit poème, l'inscrire soigneusement et rappeler, en le datant, l'occasion qui l'a fait naître : « insomnie du 28 janvier 1761 », du 3 octobre 1761, du 11 novembre 1761, du 28 janvier 1762 ; « insomnie du 9 février 1763, ayant une playe à la jambe » ; « somnifère de 1764 » ; « insomnie du 2 février 1765 » ; « mal de dents du 27 may 1765 » ; « migraine du 10 may 1768 »... La poésie, pour Saint-Aubin, c'est une manière de panacée de l'esprit, un baume contre le désœuvrement du cerveau, parfois aussi une sorte d'anesthésique.

Donc, il versifie, et le genre lui importe peu : il passe du madrigal à l'idylle et de l'épigramme à la fable, il traite la satire, l'hymne, l'ode et l'épître, la chanson, la romance ou le noël. Une bonne part de ces pièces étant écrites sur des airs à la mode, il ne manque pas d'indiquer ces airs : romances *Dans un bosquet, près du hameau* ou *De tous les capucins du monde*, airs d'*Armide*, du *Prétendu*, du *Nouveau Monde*, rondeau de la Thessalienne dans *Polyxène*, pastorale d'*Alcimadure*, airs du *Devin du village*, des *Bourgeois de Chartres*, de *la Chasse de la garde*, de *l'Echo*, *Menuet* d'Exaudet enfin, dont le rythme original est plusieurs fois mis à contribution.

Quant aux sujets, ils sont aussi variés que les genres ; il en est de plaisants et de sévères, de badins, de galants et de satiriques ; les morceaux de pure imagination alternent avec les pièces d'actualité ; par deux fois même, on surprend chez cet homme dont nous ne savons à peu près rien quelque chose qui ressemble à des confidences personnelles.

On ne sera pas surpris que les pièces morales ou satiriques abondent. L'idéologue, qui encombre de tant de figures allégoriques, d'attributs et de symboles ses compositions peintes ou gravées, se retrouve ici tout entier dans telle satire contre les nobles, contre les officiers qui critiquent les réformes, contre les Jésuites, dans tel quatrain sur les ennemis du vrai mérite, sur l'égalité devant la mort, sur les flatteurs des tyrans, sur l'art de lire la physionomie.

Il se montre habile à lancer un trait d'épigramme :

Si Boucher dans ses doux pastiches
S'abstient de plus mâles accords,
C'est par pitié pour les gens riches
Et par amour pour leurs trésors.

Ou bien :

Par un méprisable Thersite
Souvent le sage fut joué.
Qui n'aime à louer le mérite
Ne mérite d'être loué.

Il chansonne avec quelque verve ; par exemple, sur l'air du *Prétendu* :

Cent charlatans en équipages
Font oublier leurs brigandages.
Ils viennent essayer encor
De changer le mercure en or.
Souvent aux portes des spectacles
Tous ces faiseurs de faux miracles
Augmentent le charivari.
Voilà comme on vit à Paris.

Sans s'occuper à rien d'utile
Plus d'un marquis en cette ville
Vient dissiper en frais menus
Les plus solides revenus.
Le laboureur dans l'indigence
De son seigneur pleure l'absence,
Mais ce dernier brave ses cris.
Voilà comme on vit à Paris.

Sans consulter l'humeur ni l'âge,
Combien d'époux de soixante ans
Dont les femmes sont des enfants !
On les voit après l'hyménée
De mille amants environnées
Par les soins de leurs vieux maris.
Voilà comme on vit à Paris.

Ce qu'il écrit de plus mauvais, c'est la fable et le conte — *la Chèvre et le Loup, l'Arabe et le Chameau, les Chausses du curé* —, où l'extrême indigence du sujet n'est point rachetée par l'agrément de la forme. Du reste, en règle générale, plus la pièce est longue et plus elle est médiocre ; notre poète ne s'en tire jamais aussi bien que quand il est resserré dans les limites d'un quatrain ou commandé par la prosodie obligée d'une chanson à répétitions de rimes ou de vers.

Un examen détaillé de toutes ces poésies risquerait d'être fastidieux. On se conten-

La "Vénus" de Mignot au Salon de 1757.
Plume et lavis (0,137×0,162). — A M. Georges Dormeuil.

tera de mentionner, parmi les pièces badines ou galantes, des vers sur *les Quatre âges* et *les Sept âges de l'homme*, des romances sur l'air *Dans un bosquet, près du hameau* et sur l'air *Laissons-nous charmer* ; et l'on citera ce madrigal sur l'air du *Nouveau Monde :*

Sans goûter le plaisir d'aimer,
Vous vous bornez à l'art de plaire.
Mais du dieu qui sait tout charmer,
Iris, redoutez la colère.
Ce dieu puissant contre nous deux
Employe le fer et la flamme.
Il mit tous ses traits dans vos yeux,
Et tous ses feux sont dans mon âme.

Plus intéressants sont pour nous les petits poèmes d'actualité, non seulement inspirés par les événements du jour, mais remplis d'allusions à de menus faits de la vie parisienne dont on ne trouve la clef que dans les gazettes de l'époque. Voici, par exemple, des vers ayant trait à un décor d'*Armide* qui avait particulièrement frappé Saint-Aubin lors de la remise de la pièce en 1761, car il l'a dessiné dans son *Sedaine* ; ils sont écrits sur un des airs célèbres de l'opéra : *Plus j'observe ces lieux*. Voici, à deux reprises, des souhaits au roi (février 1762 et 1er janvier 1763) ; le début d'une ode sur le tremblement de terre de Lisbonne (29 novembre 1763) ; des vers datés de mars 1765, sur *le Siège de Calais*, tragédie de Du Belloy, représentée le 13 février précédent ; un quatrain sur le portrait de Voltaire par La Tour et sur celui de Mlle Clairon par Vanloo (27 mai 1765) ; deux pièces sur la mort du Dauphin (décembre 1765) ; toute une série de couplets sur le voyage à Paris du roi de Danemark, Christian VII (septembre-novembre 1768) ; ou encore, une épigramme relative à un incident de coulisses qui s'est passé chez Nicolet et dont une comédienne, Mlle Dubois, a été la victime (1771). On pourrait à la rigueur considérer comme une actualité un peu anticipée un *Hymne à la paix*, daté du 11 novembre 1761, et l'on voudrait pouvoir citer *in extenso* l'un des trois amusants morceaux écrits sur l'air du *Menuet* d'Exaudet, vraie chronique rimée des actualités de la capitale, où il est question tour à tour de l'agrandissement du Palais Bourbon par le prince de Condé, des démêlés de Torré avec les entrepreneurs de spectacles jaloux des succès de l'artificier en vogue, du prix fondé par Sartine à l'Académie des sciences pour récompenser l'auteur de la meilleure manière d'éclairer Paris, de l'arrêt du Parlement concernant les cimetières, de l'achèvement du Palais Royal, de la construction du pont de Neuilly, de la visite du roi de Danemark, de la rivalité des deux entrepreneurs de « spectacles pyriques », Torré et Ruggieri...

On se contentera de reproduire une petite pièce, assez bien venue, qu'on pourrait intituler *le Réveil de Paris :*

Du jour tout marque les approches.
Je sens un aimable appétit.
Le son de vingt petites cloches
A pénétré jusqu'à mon lit.
Je vois une faible lumière
Qui se répand sur mon plafond.
Et l'obscurité moins entière
Imperceptiblement se fond.
Des ramoneurs de cheminée
Je distingue les cris perçants,
Qui des travaux de la journée
Annoncent les premiers instants.
Pourquoi plaindre leur destinée ?
S'ils jouissent de tous leurs sens,
La force qui leur est donnée
Vaut bien l'aisance fortunée
De tous nos riches fainéants.

J'entends au-dessus de ma tête
Le laborieux artisan
Qui dès le point du jour s'apprête
A servir sans que rien l'arrête
Le vain luxe du courtisan,
Tandis que sur un lit de rose
Ce dernier mollement repose
Aux frais d'un riche partisan,
Qui, flatté d'avoir un tel gendre
Et que ce duc daigne descendre
A lui ravir tout son argent,
Se croira trop heureux encore
Qu'un jour son petit-fils l'honore
De quelque regard indulgent.

On regrette, à lire ces badinages, qu'un homme aussi bien informé de toutes choses ne nous ait pas un peu mieux renseigné sur lui-même. Deux pièces seulement apportent une contribution nouvelle au peu que nous savons de la vie de Gabriel de Saint-Aubin : si faibles qu'on les juge du point de vue littéraire, elles n'en sont pas moins les deux plus précieuses de tout cet œuvre poétique.

La première est une épître à M. de Marigny : du moins est-ce bien par ce nom que le sens et la mesure commandent de combler le petit espace laissé en blanc, au premier vers, après l'initiale M. On y voit Saint-Aubin remercier le directeur général

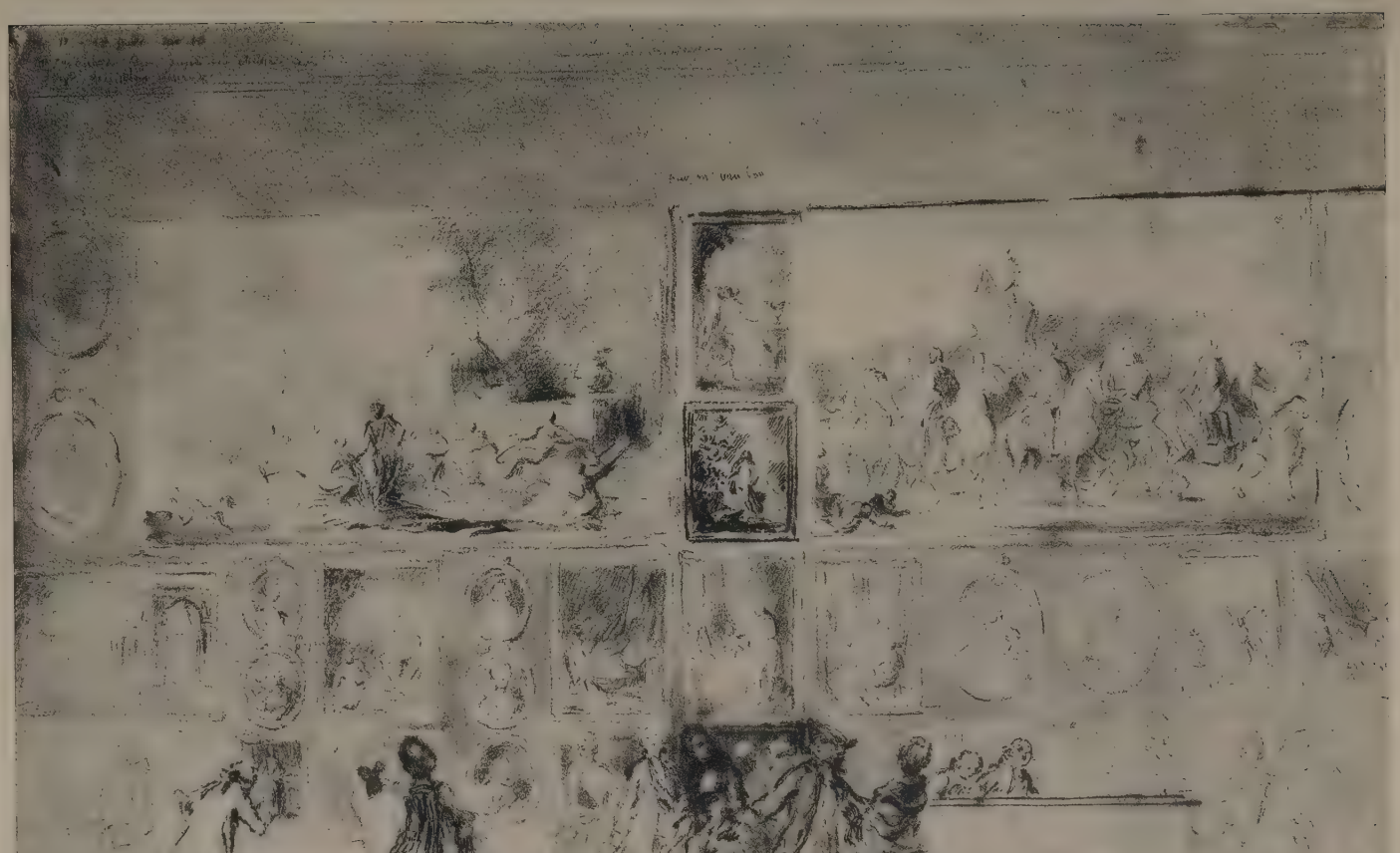
des Bâtiments de quelque don sur sa cassette, de quelque commande, de quelque faveur particulière, qu'il lui a été impossible d'accepter par le fait des règlements régissant la corporation des peintres. La pièce n'est pas datée et, dans l'état de nos connaissances sur l'artiste, elle demeure assez énigmatique ; toutefois, en dépit de ses obscurités, elle renferme assez de traits de caractère pour qu'on la publie intégralement :

Bienfaisant M[arigny], toi qui nous rends Colbert,
Daigne exaucer les vœux d'une muse novice.
Ainsi que l'Immortel quand le cœur est offert,
Tu veux bien accepter un simple sacrifice.
Je t'immole aujourd'hui un grain de vanité
Dont m'avait enivré le succès éphémère :
Ce prix que je reçus de ta seule bonté,
Qui d'un héros chéri forme le caractère
Et dont je vois dans l'or briller la majesté.
Je comptais follement que cette récompense,
Que ce noble encouragement
Me laisserait longtemps goûter dans le silence
Les estimables documents
De la pittoresque éloquence
Dont j'adore les agréments.
J'étais plein de ces sentiments.
Mais une barbare jurande,
Avilissant les plus beaux arts,
Malgré cette gloire si grande
Dont ils brillent de toutes parts,
Frappe d'une main ennemie
Tous ceux qui n'ont pas le bonheur
D'être de cette Académie
De l'Europe aujourd'hui l'honneur,
Illustre corps où la peinture
Et l'art divers de nos sculpteurs
Égale souvent la nature
Par des prestiges enchanteurs.

A ces vingt-huit vers, — Saint-Aubin les a comptés, — il faut en ajouter soixante-huit autres (additions comprises) signés : « G. d. S. 29 novembre 1765 », et transcrits en caractères microscopiques à l'envers d'une des pages du tome II du *Sedaine*. Ici c'est une épitaphe, une épitaphe un peu longue, certes, et passablement filandreuse, mais une épitaphe inestimable pour nous, s'il est vrai qu'elle est, comme je le crois, l'épitaphe anticipée de l'auteur lui-même :

Ci-gît un amateur des arts
Et de toute aimable imposture.
Chacun le vit de toutes parts
Sacrifier à la peinture.
Aux plaisirs s'il eut quelques parts,
Il le devait à sa lecture.
De son temps, il mit les trois-quarts
A méditer sur la nature,
Mais ses plus dangereux écarts
L'ont plongé dans la sépulture.
Le doux sommeil au moindre bruit.
Fuyait sa débile paupière.
Souvent, dans la profonde nuit,
Il crut palper de la lumière.
Suivant le conseil généreux
Donné par un puissant génie,
Sentant qu'il faut, pour être heureux,
Se cacher et cacher sa vie,
Il mit un voile ténébreux
Sur les maux dont elle est suivie.
En secret, il fut amoureux,
Et son âme bientôt ravie
Par les transports voluptueux
De Chloé, Témire ou Silvie.
Jamais d'un festin somptueux
Il ne désira l'ambroisie ;
Il était pourtant fastueux
Quelquefois et par fantaisie.

D'un père il fit les fonctions
Sans avoir de progéniture.
Il eut même l'ambition
D'instruire la race future
Et croyait que des fictions
Souvent couvertes de ratures
Et pleines d'incorrections
Brillaient par tant d'instructions
Bonnes en mille conjonctures.
Appuyé sur des conjectures,
Il fit son occupation
De retracer des aventures
Dignes de réputation



Le Salon du Louvre en 1769.
Plume et lavis (0,180×0,240). — A M^me^ la C^tesse^ de Béhague.

Rempli d'imagination,
Mais libertin outre mesure,
Sa main, au lieu d'expression,
N'osait que des caricatures.
Parfois dans sa consomption
Il pratiqua la mignature.
Il mit à contribution
Les trésors de l'architecture.
Victime de l'illusion
Dans tous les genres d'imposture,
Il eut aussi la passion
De s'exercer dans la sculpture,
Et sujet aux présomptions
Quoiqu'il évitât l'écriture,
Toutes ses compositions
Font voir pourtant sa signature.

Vain jouet de l'opinion,
Telle fut l'imperfection
De cet amas de pourriture,
Résultat de corruption,
Abjecte et vile créature,
Dont s'exhalle l'infection
Et qui des vers est la pâture.

G. de S. 29 nov. 1765. 58 ou 68 [vers].

Document d'amertume et de découragement ! L'artiste vient de passer la quarantaine ; il regarde sa vie, se rappelle les déceptions du grand prix de peinture et les renoncements : Rome, l'Académie ; il pèse son œuvre et dresse le bilan de ses tentatives dispersées. Il se juge sans complaisance, mais non pas sans clairvoyance, à telles enseignes que son portrait en vers trouve sa réplique exacte dans le portrait en prose que son frère a tracé de lui. Cet homme féru de lecture, avide d'apprendre, et d'esprit libertin, n'est-ce pas le même dont Germain de Saint-Aubin nous dit qu'il délaissa la peinture « pour se livrer à plusieurs genres de connaissances » ? Ce vieux garçon qui cache sa vie et prend si peu de soin de lui-même, n'est-ce pas le personnage « singulier et farouche », qui « évitait les jeunes gens, ne donnait rien à l'usage ni aux plaisirs de la jeunesse », avait « une extrême négligence de son extérieur et de sa santé » ? Cet illustrateur qui cherche à retracer des « aventures dignes de réputation », n'est-ce pas celui qui avait entrepris les compositions du *Spectacle de l'histoire romaine* de Philippe de Prétot ? Ce curieux ayant l'ambition « d'instruire la race future » et de mettre à contribution « les trésors de l'architecture », n'est-ce pas celui qui « professa long-

temps le dessin dans la nombreuse école de Blondel, architecte » ? Il n'est pas jusqu'à sa manie de signer toutes ses compositions qui ne le marque d'un trait caractéristique. Et quant aux insomnies auxquelles il fait allusion, le *Recueil de poésies* nous a montré déjà ce que nous leur devons. La seule lacune qui surprend, dans un tableau si complet de ses tentatives, de ses ambitions et de ses rêves, c'est que Saint-Aubin, peintre et dessinateur par tempérament, miniaturiste et même, si on l'en croit, sculpteur par occasion, n'ait pas dit un mot de son œuvre gravé. Pour le reste, les ressemblances sont si frappantes que je ne pense pas que l'on puisse s'y tromper.

***

Entre l'année 1772, date des dernières poésies transcrites sur le *Sedaine* de Chantilly et l'année 1779, à laquelle se rattachent tous les dessins et toutes les annotations de l'album de Stockholm, on ne connaît point le livre où l'artiste a consigné ses vers. Il semble pourtant que l'existence d'un tel recueil ne peut être mise en doute : possédé de la manie de rimer comme l'était alors Saint-Aubin, comment croire qu'il s'en soit guéri tout d'un coup et n'ait produit pendant six ans que les pièces éparses sur des dessins ou des gravures, pour se remettre à écrire, pendant l'avant-dernière année de sa vie, avec la même abondance qu'autrefois ? Pour le seul deuxième semestre de 1779, en effet, l'album de Stockholm ne contient pas moins de dix-huit pièces de vers.

Comme dans le *Sedaine*, ce sont ici les chansons qui dominent. Leurs sujets sont toujours des plus variés : sur les proportions de la tête humaine, sur la restauration des tableaux (air du *Nouveau monde*), sur les envois de Noël Hallé au Salon de 1779, sur le tableau de Robin exposé au même Salon et commandé par la Ville de Paris « à l'occasion du rétablissement du Parlement et de la remise des droits du joyeux avènement à la Couronne » (sur l'air fameux et tout à fait de circonstance de *Robin turelure*), sur la prise de la Grenade par le comte d'Estaing, — ci, huit couplets, terminés chacun par un médiocre calembour, sur le nom de l'amiral, et dont il suffira, je pense, de citer le premier :

Anglais, soyez moins fâchés
D'avoir perdu la Grenade.
Destin punit vos péchés
Et malgré votre canonnade,
Son triomphe était certain,
Car rien ne résiste au Destin (*bis*).

La chanson sur Robin, intitulée *la Robinade*, est plus drôle. Robin avait représenté le roi entrant dans Paris par le quai des Tuileries sur un char attelé de quatre chevaux blancs, escorté de diverses figures allégoriques, au moment où le maréchal de Brissac

gouverneur de Paris, lui présente M. de La Michodière, alors prévôt des marchands et le Corps de Ville. Écoutez Saint-Aubin :

Quand Robin nous peint Brissac
Dans cette noble posture,
Le cou fourré dans un sac,
Turelure,
Ha ! Ha ! la drôle de peinture.
Robin turelure lure.

Robin peint à ses genoux
Robins en caricature.
Le monarque a l'air fort doux :
Il est peint d'après nature.
Turelure, etc.

Il y a six autres couplets, et qui ne sont pas meilleurs. Les trois derniers sont à retenir pour un détail amusant. Fort malmené par la critique, Robin, qui avait déjà touché 8.000 livres comme prix de sa commande, obtint encore de la Ville 2.000 livres de gratification, sans doute pour le dédommager, disent les *Mémoires secrets*, du mauvais accueil reçu par son tableau. Saint-Aubin n'ignore rien de tout cela :

Contre Robin, les méchants
Ont imprimé des injures.
Avec ses dix mille francs
Il rit de leur écriture.
Turelure, etc.

Robin aura d'heureux jours
Malgré leurs égratignures :
Son coloris, son contour
Flattent la magistrature.
Turelure, etc.

Puis, pour finir, ce trait décoché à trois autres exposants du même Salon :

Hall, Pasquier et Jean Courtois,
Là peignant en mignaturé,
Brilleront une autre fois.
Ils en acceptent l'augure.
Turelure
Ha ! Ha ! la drôle de peinture
Robin turelure lure.

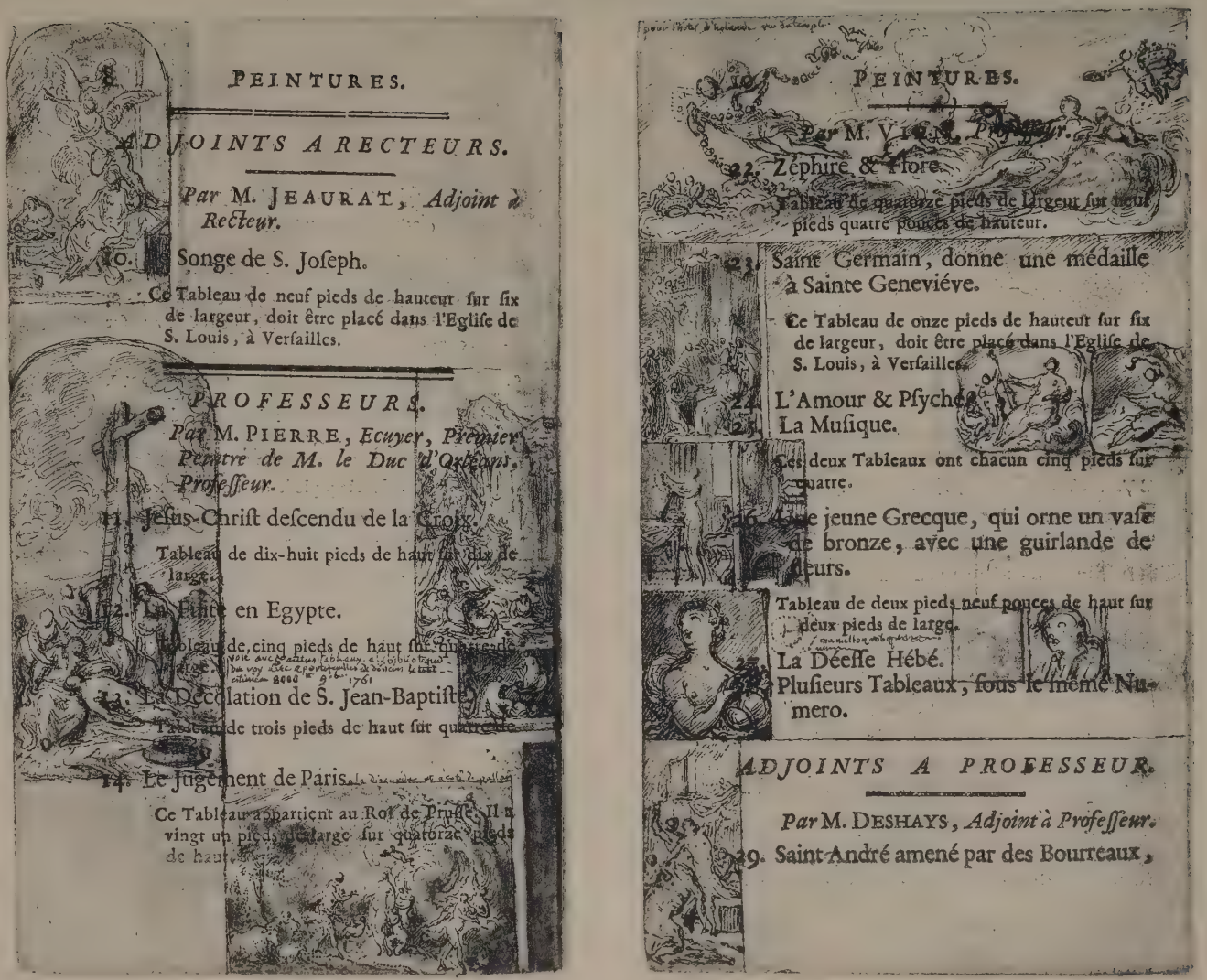
Une autre chanson célèbre l'abolition de la main-morte. Une autre, dans laquelle l'histoire de Bethsabée est sommairement et pittoresquement appréciée, remet en mémoire, l'affaire de la *Bethsabée* du peintre Bounieu écartée du Salon de 1779 comme licencieuse ; d'où grandes discussions pour et contre dans les écrits du temps.

On pourrait encore citer des vers à Gluck, écrits au sortir d'une représentation d'*Iphigénie* et dans lesquels Saint-Aubin exprime une opinion sensiblement différente de celle qu'il résumait deux ans plus tôt dans un quatrain sur le buste de Gluck par Houdon ; on pourrait citer des épigrammes sur Voltaire et sur Piron, une longue épître au musicien Francœur, une petite pièce en l'honneur de l'abbé de L'Épée, une autre contre le marchand de tableaux Donjeu, une autre encore où les sept théâtres de Paris sont présentés sous la figure des sept péchés capitaux. Un quatrain est dédié au public « bourreau de ses plaisirs ». Un autre semble répondre à un critique que nous ignorons :

Ce vers que tu nous estropies
Dit que je suis original.
Eh ! mon cher, ce n'est point un mal.
Pour toi tu n'es qu'une copie.

Dans une satire que l'on peut rapprocher de la page du même album où sont dessinés le théâtre des Variétés Amusantes et de l'Ambigu Comique, satire qui est un document bien précieux pour la psychologie de l'artiste, il s'en prend au mauvais goût des Parisiens de son temps :

O mes concitoyens, vous êtes bien volages !
Vous exaltez les fous et vous blâmez les sages.
Livrés sans nul remords à vos goûts dépravés,
Momus est le seul dieu qu'en tout temps vous suivez.
Brioché, Ramponneau, Nicolet ou L'Écluse
Enchante votre esprit et toujours vous amuse.
Le vulgaire [aime] Gille et le peuple falot
Laisse là *Dugueselin* pour aller voir *Janot*.
Le genre bas lui plaît, et telle est sa folie
Qu'il préfère à Mouret les bouffons d'Italie.
Il loue avec transport dans sa sotte gaîté
La farce la plus vile et son obscénité.
Des étrangers surtout adoptant la manière,
Il admire Torré plus que La Varinière ;
Servandoni lui plaît beaucoup plus que Perrault.
L'extravagant, l'outré, voilà ce qu'il lui faut.



PEINTURES.

ADJOINTS A RECTEURS.

Par M. JEAURAT, *Adjoint à Recteur.*

10. Songe de S. Joseph.

Ce Tableau de neuf pieds de hauteur sur six de largeur, doit être placé dans l'Eglise de S. Louis, à Versailles.

PROFESSEURS.

Par M. PIERRE, *Ecuyer, Premier Peintre de M. le Duc d'Orléans. Professeur.*

11. Jesus-Christ descendu de la Croix.

Tableau de dix-huit pieds de haut sur dix de large.

12. La fuite en Egypte.

Tableau de cinq pieds de haut sur trois de large.

13. La Décolation de S. Jean-Baptiste.

Tableau de trois pieds de haut sur quatre de

14. Le Jugement de Paris.

Ce Tableau appartient au Roi de Prusse. Il a vingt un pieds de large sur quatorze pieds de haut.

PEINTURES.

Par M. VIEN, *Professeur.*

22. Zéphire & Flore.

Tableau de quatorze pieds de largeur sur neuf pieds quatre pouces de hauteur.

23. Saint Germain, donne une médaille à Sainte Geneviéve.

Ce Tableau de onze pieds de hauteur sur six de largeur, doit être placé dans l'Eglise de S. Louis, à Versailles.

24. L'Amour & Psyché.

25. La Musique.

Ces deux Tableaux ont chacun cinq pieds sur quatre.

26. Une jeune Grecque, qui orne un vase de bronze, avec une guirlande de fleurs.

Tableau de deux pieds neuf pouces de haut sur deux pieds de large.

27. La Déesse Hébé.

Plusieurs Tableaux, sous le même Numero.

ADJOINTS A PROFESSEUR.

Par M. DESHAYS, *Adjoint à Professeur.*

29. Saint André amené par des Bourreaux,

DEUX PAGES DU LIVRET DU SALON DE 1761.

Envois de Jeaurat, Pierre, Vien et Deshayes (0,155×0,090). — Cabinet des Estampes de Paris.

Jadis, du goût poissard amoureux à l'extrême,
Il célébra Vadé plus que Favart lui-même.
Souvent son jugement n'a pas le sens commun :
Il osa comparer Paul Mattei à Le Brun !

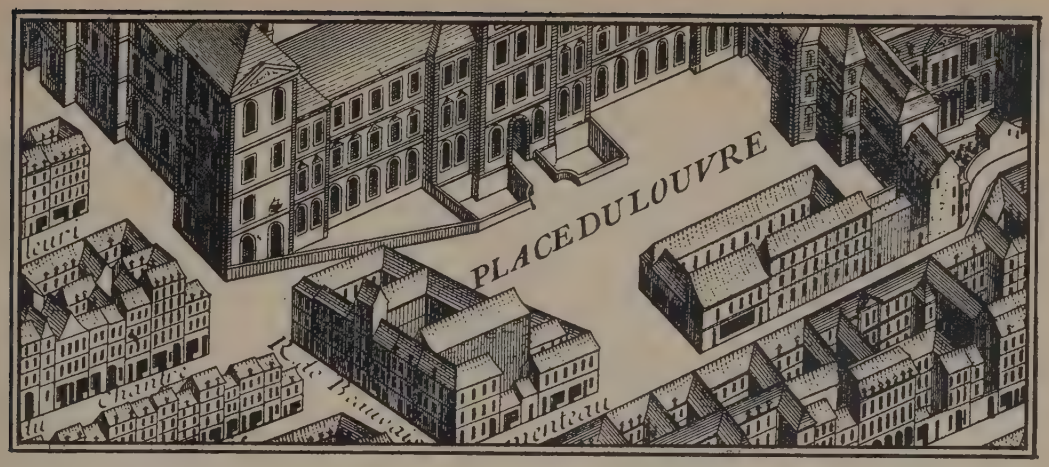
Encore une citation pour finir : une mordante diatribe contre quelque gros seigneur dont le carrosse a sans doute failli renverser le poète. Le poète se venge et ne laisse pas d'appeler à son aide Némésis elle-même :

Voyez-le, ce Midas, qui jamais ne s'amuse,
Charger de ses plaisirs Nicolet ou L'Écluse.
Aux beautés de *Castor* préférant les bouffons,
Il aime les Cottins et blâme les Buffons.
D'un barbare cocher approuvant l'arrogance,
Enchaînant les travers au char de l'opulence,
Ce riche forcené qui ne ménage rien
Menace à chaque pas les jours du citoyen.
Puissante Némésis, viens frapper sans scrupule
L'orgueil, l'impertinence unie au ridicule.
Du bouleau correcteur épuisant vingt balais,
Châtie en même temps le maître et les valets.

Ces quelques échantillons résument trop exactement la manière de Gabriel de Saint-Aubin poète, pour qu'une illusion soit permise sur la valeur de sa production en ce genre. Du point de vue littéraire, ces « poésies fugitives » n'ont à peu près aucun intérêt : l'esprit n'en est pas toujours du meilleur, le verbiage y abonde, la forme se ressent d'une improvisation à jet continu, l'ensemble a le plus souvent un caractère mirlitonesque un peu trop prononcé. Il ne s'agit donc pas de conclure en revendiquant une place pour un nouveau venu du Parnasse français : ce serait là, sans doute, attribuer à ces pièces plus d'importance que l'auteur ne leur en accordait lui-même.

En revanche, on découvre dans ces vers la fantaisie de l'artiste sous un de ces aspects les plus inattendus ; sa curiosité, son information de toutes choses y apparaissent marqués d'un trait aussi vif que dans ses dessins, sinon avec le même talent ; parfois même, quelque chose de ses goûts et de son caractère s'y distingue assez clairement ; et tout cela réuni donne un attrait piquant à ces microscopiques inscriptions et récompense de la peine que l'on prend à les déchiffrer [1].

1. Ouvrages a consulter. — La première et la seule étude sur ce sujet est l'article précédemment cité : *le « Sedaine » de Chantilly, ou Gabriel de Saint-Aubin poète*, par Émile Dacier, dans la *Revue de l'art anc. et mod.*, t. XXXVIII (1920), p. 5-18 et 65-76, fig. et pl.



CHAPITRE VII

LES DERNIÈRES ANNÉES D'UN PROMENEUR SOLITAIRE

La méthode qui consiste à découper en tranches l'œuvre d'un artiste afin de l'étudier plus commodément ne présente pas pour Saint-Aubin les mêmes inconvénients que pour un autre. Sans doute, il a peint, gravé et dessiné simultanément, surtout pendant la première partie de sa carrière ; mais comme à mesure qu'il avançait dans la vie et qu'il était davantage possédé par le démon du dessin, il a négligé de plus en plus la brosse et la pointe, les divisions précédemment adoptées s'accordent assez bien avec les faits. Il n'est pas jusqu'aux deux derniers chapitres qui ne se trouvent à leur place, le goût des illustrations marginales n'ayant pour cause que la manie de dessiner poussée à son paroxysme, et le goût de versifier n'étant pour lui qu'une autre manie, en marge de son œuvre, et n'ayant après tout qu'un intérêt de curiosité.

Au reste, il est heureux que les choses soient ainsi, car on aurait été bien embarrassé de procéder autrement, étant donné l'absence à peu près complète de renseignements sur l'existence intime de l'artiste. Passé 1754, c'est-à-dire une fois rompus les liens qui l'attachèrent à l'Académie pendant quelques années, il devient impossible de le suivre. C'est seulement de loin en loin que l'on voit son nom cité, et, le plus souvent, de telles citations ne nous sont d'aucun secours. Pendant une vingtaine d'années, ce Parisien

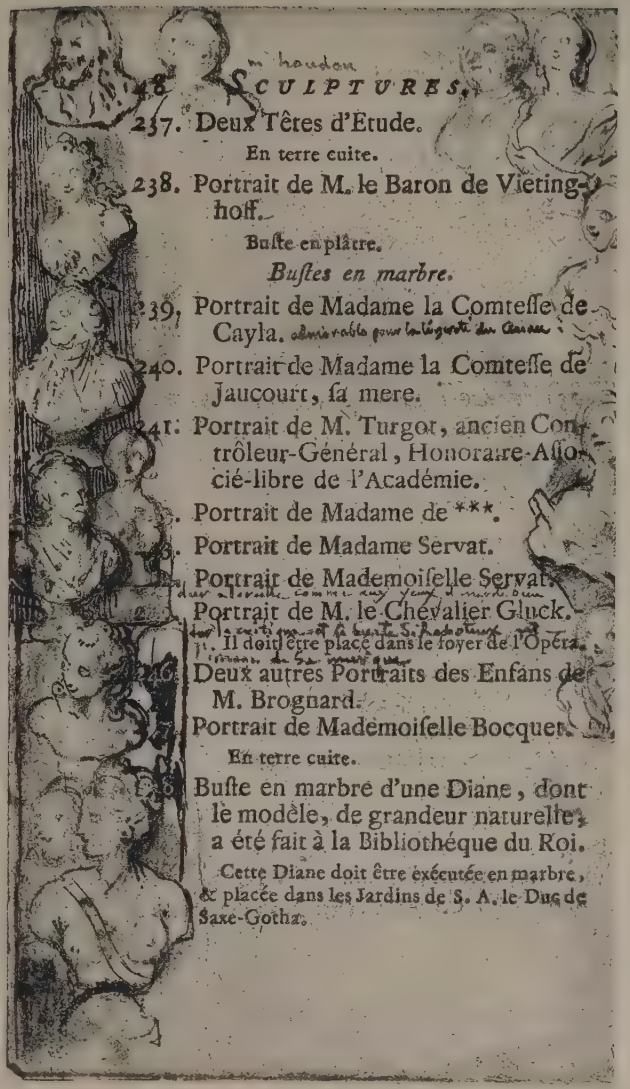
que l'on rencontre partout, nous ne savons à peu près rien de lui, pas même son adresse.

Le compte est vite fait des quelques dates certaines qui jalonnent ces vingt années. En 1756, il signe les actes d'inhumation de son père, le 2 mars, et de sa mère, le 14 décembre. En 1757, l'*État de Paris* de Jèze le donne comme professeur à l'École d'architecture de Blondel. En 1758, son nom figure sur un registre d'élèves de l'Académie, on ignore à quel titre. En 1762, il est nommé par le *Mercure* à propos des envois de M^lle^ Dugée, son élève, à l'exposition de la Jeunesse, place Dauphine. En 1764, il signe au contrat de mariage de son frère Augustin, le 15 novembre, et se qualifie d'architecte ; mais son nom ne se trouve pas au bas de l'acte de mariage, le 27 novembre : les témoins sont Charles-Germain et Louis-Michel. En 1768, il prend à la Ville de Paris cent livres de rentes viagères, sur l'emprunt de cinq millions de livres créé par l'édit de janvier 1766. En 1774, il se fait admettre à l'Académie de Saint-Luc et il expose au Salon de cette Compagnie ; le livret le qualifie d'adjoint à professeur. En 1775, le 22 novembre, il signe comme témoin l'acte d'inhumation de son oncle Pierre de Saint-Aubin.

A part cela, rien : pas un document, pas une lettre, pas une allusion dans les écrits du temps, sauf dans les deux poésies de Sedaine déjà citées, qui ne sont pas postérieures à 1760, et dans le compte rendu par le *Mercure* de l'Exposition de l'Académie de Saint-Luc en 1774 ; pas de Salons, puisqu'il ne fit point partie de l'Académie royale de Peinture et partant pas de *cursus honorum*, pas de commande officielle.

On sait, par des dessins, qu'il est resté en relations avec sa famille, tout au moins avec son frère aîné. Par les nombreuses adresses griffonnées sur ses livrets, on sait aussi qu'il voyait beaucoup de monde : des artistes, des amateurs, des savants, des inventeurs, et une foule de gens dont les noms ne nous disent rien. On connaît, toujours par ses notes, quelques-uns des livres, quelques-unes des estampes et même des peintures qu'il possédait. On devine ses idées et ses goûts. On arrive même à reconstituer l'emploi de son temps, — partiellement, bien entendu, et dans la mesure où il est possible de retrouver le temps perdu par un flâneur de profession. Mais ce qui nous échappe, c'est l'organisation matérielle de sa vie, la manière dont il assurait son pain quotidien. Là, vraiment, il y a pour nous un problème insoluble.

Si l'on voit bien quelques-unes de ses œuvres passer en vente publique de son vivant, il faut reconnaître qu'elles sont en nombre infiniment réduit. L'extrême rareté de ses eaux-fortes et le fait qu'il en possédait une centaine d'épreuves lors de sa mort empêchent de croire qu'elles ont pu lui être une source de profit, et d'ailleurs le prix de deux d'entre elles, qu'il nous a révélés lui-même, tout autant que l'estimation faite par Basan dans l'inventaire après décès, montre combien ce profit aurait été mince, même s'il les avait toutes vendues. Il ne vendait pas davantage ses catalogues illustrés, puisque le même inventaire en mentionne une centaine, sans compter quarante volumes divers



SCULPTURES.

237. Deux Têtes d'Etude.

En terre cuite.

238. Portrait de M. le Baron de Vieting-hoff.

Buſte en plâtre.

Buſtes en marbre.

239. Portrait de Madame la Comteſſe de Cayla.

240. Portrait de Madame la Comteſſe de Jaucourt, ſa mere.

241. Portrait de M. Turgot, ancien Contrôleur-Général, Honoraire-Aſſocié-libre de l'Académie.

[illegible]. Portrait de Madame de ***.

[illegible]. Portrait de Madame Servat.

[illegible]. Portrait de Mademoiſelle Servat.

[illegible]. Portrait de M. le Chevalier Gluck.

Il doit être placé dans le foyer de l'Opéra.

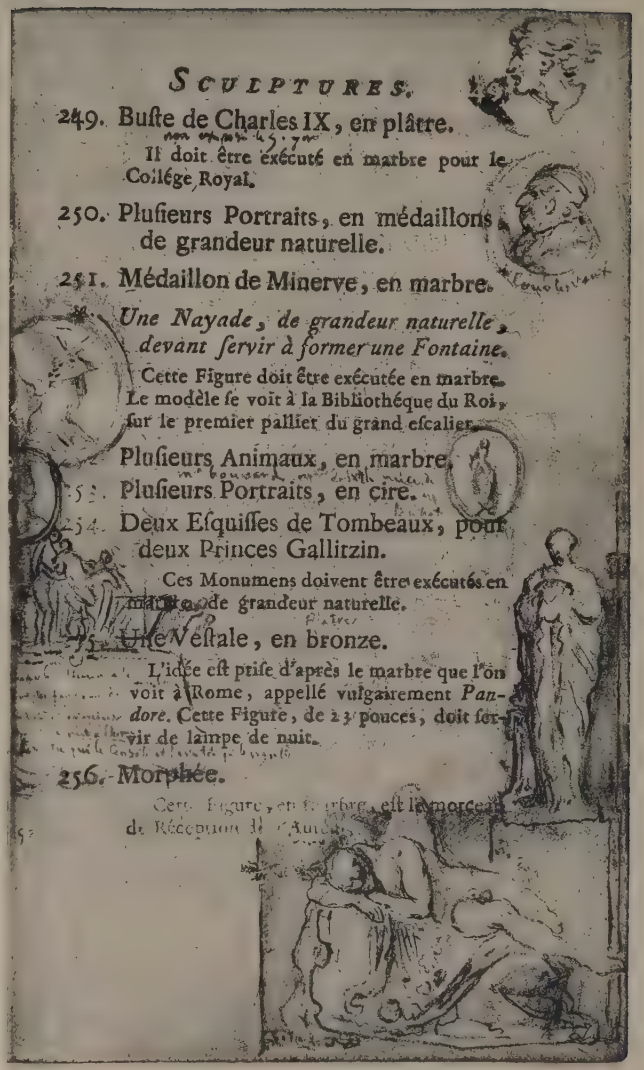
246. Deux autres Portraits des Enfans de M. Brognard.

[illegible]. Portrait de Mademoiſelle Bocquet.

En terre cuite.

[illegible]. Buſte en marbre d'une Diane, dont le modèle, de grandeur naturelle, a été fait à la Bibliothéque du Roi.

Cette Diane doit être exécutée en marbre, & placée dans les Jardins de S. A. le Duc de Saxe-Gotha.



SCULPTURES.

249. Buſte de Charles IX, en plâtre.

Il doit être exécuté en marbre pour le Collége Royal.

250. Pluſieurs Portraits, en médaillons de grandeur naturelle.

251. Médaillon de Minerve, en marbre.

Une Nayade, de grandeur naturelle, devant ſervir à former une Fontaine.

Cette Figure doit être exécutée en marbre. Le modèle ſe voit à la Bibliothéque du Roi, ſur le premier pallier du grand eſcalier.

[illegible]. Pluſieurs Animaux, en marbre.

[illegible]. Pluſieurs Portraits, en cire.

254. Deux Eſquiſſes de Tombeaux, pour deux Princes Gallitzin.

Ces Monumens doivent être exécutés en marbre, de grandeur naturelle.

[illegible]. Une Veſtale, en bronze.

L'idée eſt priſe d'après le marbre que l'on voit à Rome, appellé vulgairement *Pandore*. Cette Figure, de 23 pouces, doit ſervir de lampe de nuit.

256. Morphée.

Cette Figure, en marbre, eſt le morceau de Réception de l'Auteur.

Deux pages du livret du Salon de 1777.

Envois de Houdon (0,155×0,090). — Cabinet des Estampes de Paris.

pareillement « dessinés dans les marges ». Sans doute trouvait-il acquéreur pour des dessins et des gouaches, mais nous ignorons lesquels. De sorte qu'il ne reste guère, comme ressources certaines, que ses cours, soit chez Blondel (tout au moins jusqu'en 1774, date de la mort du fondateur de l'École des arts), soit à l'Académie de Saint-Luc (pendant les années 1774 et 1775 seulement, puisque cette Compagnie fut supprimée en 1776), les cent livres de rente de la Ville de Paris depuis 1767, des leçons de peinture, certaines commandes d'adresses, de vignettes d'illustrations, entre autres les estampes éditées par Croisey comme l'*Almanach des dieux*, ou bien les planches du *Répertoire des bals* et de l'*Histoire romaine*, ou encore les dessins du placet de l'officier Desbans. Peut-être enfin cet habitué des salles de ventes faisait-il un peu de brocante ; c'est vraisemblable, mais rien ne permet de l'affirmer. Tout cela réuni suffisait-il à lui fournir de quoi vivre, même chichement ? On a peine à le croire.

Il vivait pourtant, et s'il négligeait son extérieur et sa santé, c'était par insouciance plutôt que par indigence ; la notice biographique insérée au livret du Salon de la Correspondance en 1783, notice inspirée, sinon rédigée par Germain de Saint-Aubin, le dit en propres termes. On vient de voir qu'à la suite de l'emprunt de 1766, il avait souscrit cent livres de rente sur la Ville de Paris. Et du reste, le cambrioleur qui visite son logement, un beau jour de mars 1776, trouve 1.500 livres d'argent blanc dans le tiroir de la commode, preuve que le locataire n'était pas dans le dénuement.

Résignons-nous donc à ne pas entrer davantage dans l'intimité d'une existence qui pique d'autant plus la curiosité qu'on la devine plus singulière. Cette irritante impression n'est pas exceptionnelle en pareille matière ; il y a bien peu d'artistes et même parmi les plus grands, dont la vie ne soit pas aussi mystérieuse, aussi impénétrable pour l'historien: un Watteau en est la preuve. Disons plus : on se féliciterait si l'on avait sur Watteau une source de renseignements aussi riche et aussi sûre que celle que l'on a sur Saint-Aubin, et qui nous vient de Saint-Aubin lui-même. On a déjà dit sa manie de signer et dater la plupart de ses œuvres, et jusqu'à ses moindres croquetons. Heureuse manie ! Si l'on avait conservé tout ce qu'il a produit, il serait certainement possible de restituer son itinéraire au jour le jour pendant une bonne partie de sa carrière. Nous n'en sommes pas là. Tout au plus arrive-t-on, en groupant les indications que l'on possède sur ses quatre dernières années, à donner une idée de ce qu'était l'existence agitée de l'incomparable flâneur et à surprendre le chroniqueur *in partibus* des faits-divers parisiens dans l'exercice de ses fonctions.

***

1776. C'est l'année où l'abbé Le Brun publie pour la première fois son *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, etc.* On y trouve cité, dans la liste des membres de l'Académie de Saint-Luc, à la section des peintres d'histoire : « De

S. Aubin, rue S. Jean de Beauvais. Fait des élèves ». On savait déjà, par le livret de l'exposition de 1774, que Gabriel appartenait à l'Académie de Saint-Luc et qu'il y était adjoint à professeur ; précisément, dans la *Liste des directeurs, amateurs et officiers* de cette Compagnie pour 1775-1776, qui donne mois par mois les professeurs en exercice, il est porté au tableau du mois de novembre, et ses leçons ont lieu de 5 heures et demie à 7 heures du soir. On savait aussi qu'il faisait des élèves : dès 1762, Mlle Dugée se réclame de ce titre quand elle participe à l'exposition de la Jeunesse, place Dauphine. Enfin son domicile nous était connu depuis 1771 par l'annonce de *l'Avant-Coureur* décrivant l'*Allégorie sur le mariage du comte de Provence*, vendue « chez l'auteur, rue de Beauvais, place du Louvre, maison du menuisier, au second ». La rue Jean-de-Beauvais, aujourd'hui disparue, était parallèle à la rue Saint-Honoré et allait de la rue Froidmanteau à la place du Louvre ; la maison de Saint-Aubin était située de ce côté (l'*Almanach* de l'abbé Le Brun pour 1777 donne comme adresse à l'artiste : « place du Louvre »). On va voir tout à l'heure que son logement se trouvait au deuxième étage sur le devant, et l'on sait par ailleurs que ce logement se composait de deux pièces, une chambre de belles dimensions donnant sur la place du Louvre et une petite cuisine sur la cour ; le loyer en était de 260 livres par an.

Le 16 janvier 1776, retenu au logis, il remet la main sur un dessin très achevé de Marie-Antoinette, fait en 1770 en vue de la gravure et vraisemblablement d'après un des portraits rapportés de Vienne par Ducreux avant le mariage ; il le retouche et modifie l'inscription, la « Dauphine » étant devenue « Reine de France », dans l'intervalle. Il ne manque jamais l'occasion d'une remise au point de ce genre, quand une de ses œuvres anciennes lui passe par les mains

Le 11 février, il est au Colisée. De même que les Tuileries ont toujours été sa promenade favorite, de même il a toujours eu un goût prononcé pour l'éphémère et charmant édifice construit par Le Camus sur les Champs-Élysées, et pour les fêtes et spectacles que l'on y donnait. Les travaux, commencés en 1769, ne furent achevés qu'en 1771. Mais, dès 1770, Saint-Aubin dessinait la rotonde centrale sur la garde d'un de ses livres ; les années suivantes, il représentait dans de grandes gouaches plusieurs des défilés, des bals, des fêtes de nuit ayant pour cadre les jardins, les salles, le bassin ou naumachie de l'établissement, alors dans toute sa nouveauté, et, en 1772 notamment, tout un petit album donnant l'aspect des deux façades, le détail des galeries et salons, la perspective de la colonnade entourant le bassin, jusqu'à la vue des toits, sans oublier le panorama que l'on découvrait du haut de la coupole. Il devait y revenir plusieurs fois au cours de l'année 1776.

Au mois de mars, lisant le tome Ier de son *Piganiol* au passage où il est question de Dubois de Saint-Gelais, secrétaire de l'Académie en 1725, il écrit en marge : « Auteur de la *Description des tableaux du Palais-Royal* que j'ai en 1776, 25 mars ». Il possédait ce petit livre, en effet, et il n'a pas manqué, on l'a vu, de l'illustrer et de l'annoter au cours de ses visites au Palais-Royal en 1773, en 1774 et en 1778.

Six jours plus tard, le samedi 31 mars, il lui arrive une désagréable surprise. Comme il regagne, vers les onze heures du soir, le logement qu'il occupe rue Jean-de-Beauvais, dans la maison du sieur Garnier, ébéniste, « au second étage, sur le devant », il trouve sa porte ouverte et forcée. Un instant après, il constate que l'on a pris dans sa commode environ 1.500 livres en argent blanc qui étaient partagées dans deux tiroirs, mille livres dans l'un et 500 dans l'autre. On lui a dérobé aussi 25 ou 30 jetons de l'Académie de Saint-Luc, plus un couvert d'argent uni, marqué des deux initiales G. S. Dès le lendemain, il porte plainte au Châtelet, devant le commissaire Pierre Chénon, qui ne peut que lui donner acte de sa déclaration.

Les dates du 18 mars, du 3 avril et du 29 mai 1776 sont celles que l'on relève ensuite sur un dessin fort énigmatique, représentant des visiteurs dans une galerie.

En mai, son *Piganiol* en main, il visite l'église des Dominicains réformés de la rue Saint-Dominique et le couvent de la Visitation, rue du Bac. Le 27 du même mois, il est aux Enfants-Trouvés, dans la Cité, en face de l'Hôtel-Dieu, et le 28 aux Tuileries. C'est aussi pendant ce mois qu'il vend deux « copies », c'est-à-dire deux épreuves des compositions inspirées de *Tancrède* et gravées par lui en 1760 ; elles lui sont achetées 7 livres 10 sols par un M. Lenoir, domicilié rue Croix-des-Petits-Champs, et qui n'est, par conséquent, ni le marchand d'estampes de la rue Grenelle-Saint-Honoré, ni le portraitiste Lenoir, confrère de Saint-Aubin à l'Académie de Saint-Luc.

Le 17 juin, en l'hôtel de Saint-Aignan, rue Sainte-Avoye, commence la vente après décès du feu duc, mort au mois de janvier précédent, à l'âge de 92 ans ; notre curieux suit les vacations, annotant et illustrant son catalogue.

Le 8 juillet, c'est un cabinet bien autrement important que l'on disperse à l'hôtel d'Aligre, rue Saint-Honoré, la salle où se faisaient ordinairemeni les ventes de cette époque : celui de l'amateur hollandais Neyman. La vente était annoncée comme devant avoir lieu vers la fin du mois de juin, mais Saint-Aubin lui-même nous instruit de sa date exacte, en annotant la feuille (sans doute une page de garde d'un exemplaire non rogné du beau catalogue rédigé par Basan) où sont alignés les croquis d'une vingtaine de tableaux et dessins faisant partie de la collection.

Les *Mémoires secrets* du 1er septembre avertissent le public qu'« il y aura incessamment des bateaux insubmergibles, construits dans la méthode de M. de Bernières, pour aller et revenir de Paris à Saint-Cloud ». Saint-Aubin n'a pas attendu cet avis pour se renseigner : le 1er août, il a vu sur la Seine et il a dessiné la chaloupe insubmersible dont M. de Bernières avait fait les essais l'année précédente,.

En septembre, les entrepreneurs du Colisée, voulant piquer la curiosité par quelque chose d'inattendu, annoncent une exposition de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, dans le salon des Grâces, au-dessus du vestibule d'entrée de l'établissement. C'était là une tentative assez audacieuse, venant au lendemain de l'édit de suppression des corporations, et singulièrement de la Communauté des peintres ou

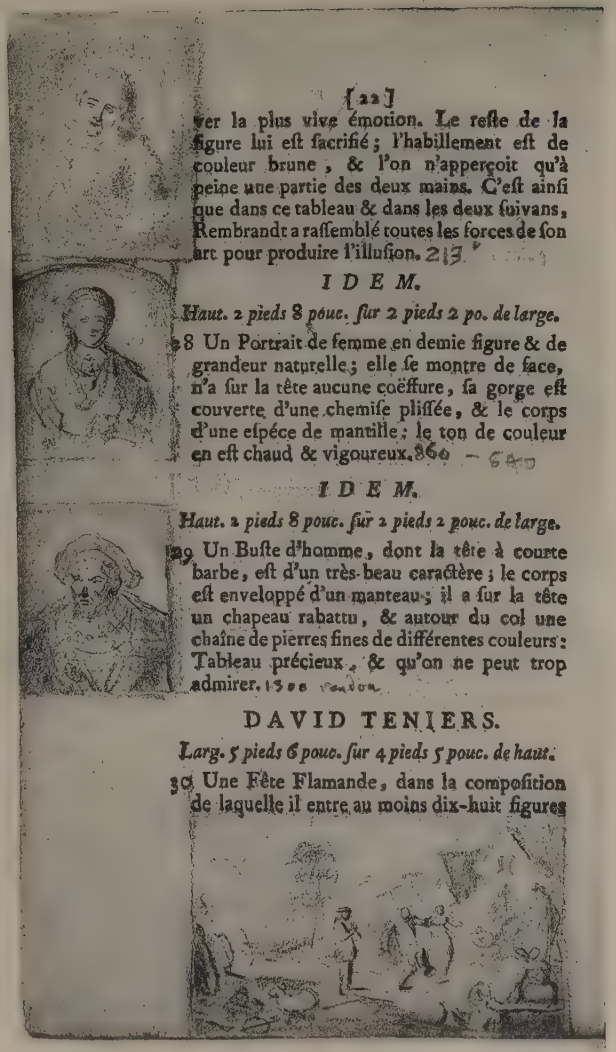
Académie de Saint-Luc, dont les Salons étaient vus d'un fort mauvais œil par l'Académie royale de peinture. Organisée par deux académiciens de Saint-Luc, le peintre Peters et le graveur Marcenay de Ghuy, l'exposition du Colisée réunit pour un temps la plupart des anciens membres de la Communauté supprimée, dont c'est la dernière manifestation et en quelque sorte le Salon posthume. D'autant plus chaud partisan de l'Académie de Saint-Luc qu'il croyait avoir davantage à se plaindre de l'Académie royale, Saint-Aubin ne se contente pas d'envoyer une quinzaine d'œuvres à cette exposition sans lendemain : il fixe sur une page d'album le souvenir de la salle du Colisée où étaient rassemblées les peintures.

Ce même mois de septembre, le 28, il résume en minuscules croquis les tableaux qu'il a vus à l'hôtel de la Compagnie des Indes, installée, rue des Petits-Champs, dans une partie de l'ancien Palais Mazarin. Sur la même feuille, il en dessinera d'autres, le 16 décembre, à la salle de la Loterie, et, vers le même temps sans doute, il se représentera lui-même, malade, assis dans un fauteuil, tenant une tasse de tisane et souriant à une jeune femme assise en face de lui.

Les ventes occupent une partie des mois qui suivent. C'est d'abord une vente anonyme de tableaux, sculptures et objets d'art, qui doit se faire à l'hôtel d'Espagne, rue Dauphine, les 11 et 12 octobre, et dont il illustre et annote, non le catalogue, mais la petite affiche qui en tient lieu. Le 14 du même mois, il se rend à l'hôtel d'Aligre, pour assister, crayon en main, à la vente Fournelle. Il y revient le 21, pour suivre de bout en bout la dispersion de l'importante collection Pigache, qui dure jusqu'aux premiers jours de novembre. Le 18 novembre, une vente anonyme le ramène au même endroit.

Le 2 décembre, étant allé voir où en sont les travaux de Soufflot à la nouvelle église Sainte-Geneviève, il dessine à deux reprises sur une page d'album l'édifice en construction dont la façade est achevée, et le 16, il croque, comme on l'a dit, des tableaux exposés dans l'hôtel de la Loterie, à l'angle de la rue Vivienne et de la rue Neuve-des-Petits-Champs.

Pour cette année encore, la *Description de Paris* garde la trace, mais sans que la date de mois soit indiquée, du passage de Saint-Aubin aux Jacobins de la rue Saint-Jacques, à l'église Saint-Gervais, aux Saints-Innocents de la rue Saint-Denis. Outre les croquis de ces édifices ou ceux d'œuvres d'art qui les ornent, le promeneur consigne des adresses et le prix de diverses denrées sur son *Piganiol* ; il en annote le texte sur la Monnaie, sur la Bibliothèque du Roi, sur la Grand'Chambre du Parlement, comme il annote celui de son *Gueffier* sur la chapelle d'Harcourt, à Notre-Dame, où le tombeau du comte d'Harcourt par Pigalle vient d'être mis en place. Ces notes sont probablement consécutives aux visites qu'il a faites en ces lieux : ainsi a-t-on l'esquisse aquarellée de la gouache représentant *la Rentrée du Parlement*, un des envois du peintre à l'exposition du Colisée dont on vient de parler.



[22]

ver la plus vive émotion. Le reſte de la figure lui eſt ſacrifié ; l'habillement eſt de couleur brune, & l'on n'apperçoit qu'à peine une partie des deux mains. C'eſt ainſi que dans ce tableau & dans les deux ſuivans, Rembrandt a raſſemblé toutes les forces de ſon art pour produire l'illuſion. 213

IDEM.

Haut. 2 pieds 8 pouc. ſur 2 pieds 2 po. de large.

28 Un Portrait de femme en demie figure & de grandeur naturelle ; elle ſe montre de face, n'a ſur la tête aucune coëffure, ſa gorge eſt couverte d'une chemiſe pliſſée, & le corps d'une eſpéce de mantille ; le ton de couleur en eſt chaud & vigoureux. 360

IDEM.

Haut. 2 pieds 8 pouc. ſur 2 pieds 2 pouc. de large.

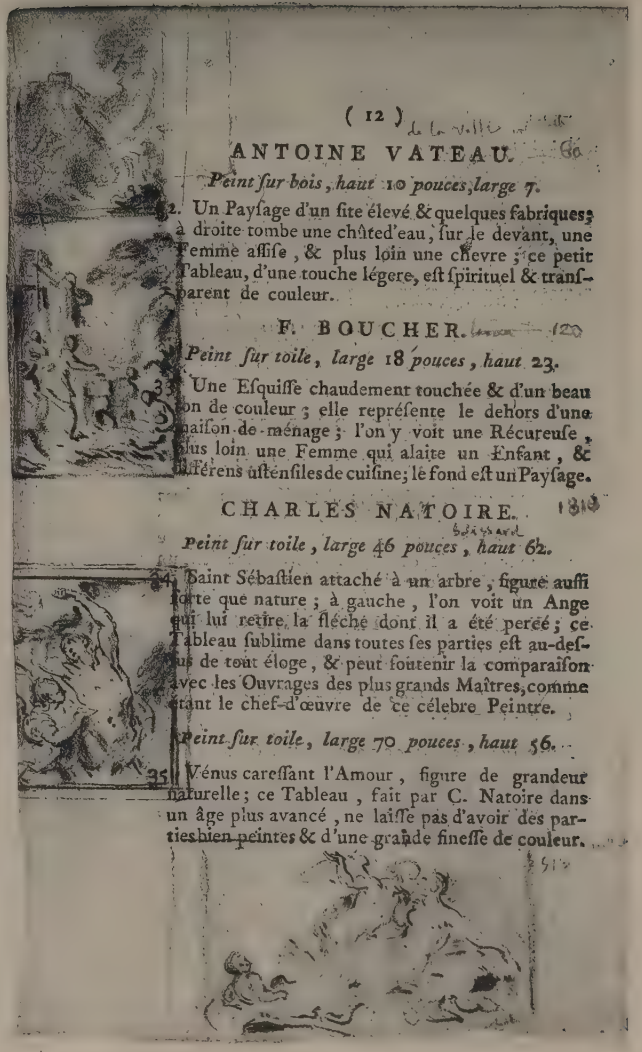
29 Un Buſte d'homme, dont la tête à courte barbe, eſt d'un très-beau caractère ; le corps eſt enveloppé d'un manteau ; il a ſur la tête un chapeau rabattu, & autour du col une chaîne de pierres fines de différentes couleurs : Tableau précieux, & qu'on ne peut trop admirer. 1500

DAVID TENIERS.

Larg. 5 pieds 6 pouc. ſur 4 pieds 5 pouc. de haut.

30 Une Fête Flamande, dans la compoſition de laquelle il entre au moins dix-huit figures

Une page du Catalogue de la Vente L.-M. Vanloo (1772).



(12)

ANTOINE VATEAU.

Peint ſur bois, haut 10 pouces, large 7.

32 Un Payſage d'un ſite élevé & quelques fabriques ; à droite tombe une chûte d'eau, ſur le devant, une femme aſſiſe, & plus loin une chevre ; ce petit Tableau, d'une touche légere, eſt ſpirituel & tranſparent de couleur.

F. BOUCHER.

Peint ſur toile, large 18 pouces, haut 23.

33 Une Eſquiſſe chaudement touchée & d'un beau ton de couleur ; elle repréſente le dehors d'une maiſon de ménage ; l'on y voit une Récureuſe, plus loin une Femme qui alaite un Enfant, & différens uſtenſiles de cuiſine ; le fond eſt un Payſage.

CHARLES NATOIRE.

Peint ſur toile, large 46 pouces, haut 62.

34 Saint Sébaſtien attaché à un arbre, figure auſſi forte que nature ; à gauche, l'on voit un Ange qui lui retire la fléche dont il a été percé ; ce Tableau ſublime dans toutes ſes parties eſt au-deſſus de tout éloge, & peut ſoutenir la comparaiſon avec les Ouvrages des plus grands Maîtres, comme étant le chef-d'œuvre de ce célebre Peintre.

Peint ſur toile, large 70 pouces, haut 56.

35 Vénus careſſant l'Amour, figure de grandeur naturelle ; ce Tableau, fait par C. Natoire dans un âge plus avancé, ne laiſſe pas d'avoir des parties bien peintes & d'une grande fineſſe de couleur.

Une page du Catalogue de la Vente Natoire (1778).

Chacune : 0,115×0,185. — Cabinet des Estampes de Paris.

cennes, & qui eſt aujourd'hui occupé par les Minimes.

Le Monaſtere des Feuillans que je vais décrire, eſt ſitué dans la rue S. Honoré, & par ſa ſituation, & par la propreté de ſon Egliſe & de ſon Bâtiment, eſt, après l'Abbaye de Feuillans, la plus belle Maiſon de cette Congrégation.

Le Portail fait face à la Place des Conquêtes, & a pour point de vue la Statue Equeſtre de *Louis le Grand*. Il fut élevé en 1676. & eſt décoré de quatre colonnes Corinthiennes iſolées, d'un entablement & d'un fronton. L'on voit ſur cette porte un bas-relief qui repréſente le Roi Henry III. qui reçoit l'Abbé Dom *Jean de la Barriere* & ſes Compagnons. Dans le fronton eſt l'écu des Armes de France & de Navarre, pour faire connoître non ſeulement que cette Maiſon eſt de fondation Royale, mais encore que le Roi ſucceſſeur d'Henry III. a contribué à la perfection de ce ſaint œuvre.

Vis-à-vis ce Portail eſt la porte intérieure du Couvent, laquelle eſt en vouſſure, avec des refands & d'autres ornemens qui font un aſſez bel effet.

& que l'Evêque de Siſteron avoit fait bâtir pour les Capucins. Quelques années après que les Religieux Pénitens y furent établis, cette Chapelle ſe trouvant trop petite à cauſe du concours de Peuple qui y alloit, ils réſolurent d'en bâtir une plus grande. Louis XIII. en poſa la premiere pierre le 13. Mars 1611. Cette Egliſe ayant été achevée, fut benite ſous la même invocation que la Chapelle, par M. *du Laurens* Archevêque d'Embrun qui officia à cette cérémonie, & y prêcha.

Le tableau du maître-Autel eſt une Adoration des Rois, & eſt aſſez bon, mais il n'eſt point de *le Brun* comme l'a dit *Brice*, & il s'en faut même beaucoup qu'il ſoit digne de ce Peintre. A côté de cet Autel ſont deux Anges de grandeur naturelle, & qu'on croit être de *Germain Pilon*.

Dans la Nef, ſur un Confeſſional eſt un *Chriſt prêchant*, figuré plus grand que le naturel, qui a été ſculptée par *Germain Pilon*, & a été donnée à cette Egliſe par *Henry de Bonne*, Baron de Couſſenant.

Sur un autre Confeſſional eſt un *Ecce Homo* qui eſt auſſi un peu plus

DEUX PAGES DE LA "DESCRIPTION DE PARIS" DE PIGANIOL DE LA FORCE :
Portail des Feuillants de la rue Saint-Honoré. Œuvres d'art du Couvent des Picpuces.
Chacune : 0,155×0,090. — Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

Peut-être est-ce cette visite au Palais qui a donné naissance à l'eau-forte de *la Conférence des avocats*, — sa dernière eau-forte, — gravée en 1776 ; certaines épreuves du premier état portent même la date du 28 septembre.

Sont aussi datés de 1776 : le petit dessin gouaché de *l'Académie particulière*, sujet inspiré à l'artiste, comme on l'a vu, par un passage de l'almanach de l'abbé Le Brun ; et trois pages d'album montrant : l'une, une vente de tableaux ; une autre, le comte d'Artois qui présente à sa femme son premier enfant, le duc d'Angoulême, né le 6 août 1775 ; la troisième, l'illumination d'une galerie. Ajoutons-y encore deux des illustrations destinées aux *Nouveaux voyages dans l'Amérique septentrionale*, par le chevalier Bossu ; enfin la retouche d'une des vignettes gravées pour la *Lettre de Dulis à son ami*, de Sébastien Mercier.

Au cours des expériences du bateau insubmersible de M. de Bernières, Saint-Aubin était sans doute entré en relations avec l'inventeur, car il fut chargé par lui d'illustrer une brochure publiée en 1777, dans laquelle M. de Bernières préconisait l'emploi d'un rouet permettant de filer à deux mains. La brochure, en effet, est accompagnée d'une planche de Voysard reproduisant assez librement un dessin de Gabriel qui représente l'instrument et la manière de l'utiliser en série. Ce dessin, l'auteur n'a pas négligé d'en indiquer le sujet dans une de ces notes explicatives qu'il aimait tant : *Ouvroir de fileuses à deux mains selon M. de Bernières, dessiné par Gabriel de St-Aubin en 1776*, ajoutant plus tard, d'une autre encre : *et 1777, avec la manière d'accoutumer les enfans à se servir également des deux mains, de rendre les enfans ambidextres, usitée en Angleterre.*

Nous arrivons ainsi à 1777. Cette année-là, l'abbé Le Brun fait paraître pour la deuxième et dernière fois son *Almanach historique et raisonné*. Les « Messieurs de Saint-Aubin » y sont l'objet de la petite notice que voici :

« Les Messieurs de Saint-Aubin sont quatre frères, qui se distinguent dans les arts et dont les talens précieux ne doivent point être confondus.

« Le premier est Charles [-Germain] de Saint-Aubin, dessinateur du Roi pour la broderie et les dentelles. Il est fâcheux que ses talens et ses succès soient si subordonnés aux caprices de la mode. Ce qui peut en donner une idée précise, c'est son *Mémoire sur la broderie*, qui fait partie de ceux de l'Académie des Sciences ; il demeure rue des Prouvaires.

« Le second est Gabriel de Saint-Aubin, peintre, autrefois professeur de l'Académie de Saint-Luc, qui a tellement la passion de son art qu'il dessine l'Histoire en tout temps et en tout lieu ; il demeure rue de Beauvais.

« Le troisième est Augustin de Saint-Aubin, graveur de l'Académie, dont nous avons fait mention à l'article des agréés de l'Académie royale ; il dessine et grave l'Histoire et le Portrait. On en connaît une longue suite d'après M. Cochin. Il a tout récemment

mis au jour les pierres gravées du Cabinet de Mgr le duc d'Orléans, qu'il dessine et grave en plus grand.

« Le quatrième est Louis de Saint-Aubin, peintre à la Manufacture de Sèvres. »

Heureusement pour nous, celui des quatre frères qui « dessine l'histoire en tout temps et en tout lieu » est curieux de bien d'autres choses. Pour cette année 1777, on en aurait la preuve rien que par les dessins ou les notes dont il n'a pas retenu la date de mois : vue de l'église du couvent des Filles de Sainte-Élisabeth, rue du Temple, dans le *Piganiol* ; notes du même livre sur Mgr de Beaumont, archevêque de Paris, sur le bassin de gresserie de l'enclos Saint-Victor, sur la tour carrée qui s'élevait à l'angle de la rue Saint-Sauveur et de la rue Saint-Denis, abattue cette année-là, enfin sur les prix de diverses fournitures pour vêtements ; une page plus importante est l'intérieur du *Café de Vendôme* « où l'auteur passait ses soirées » ; une autre, un paysage non identifié ; une troisième, un médaillon allégorique des *Quatre Éléments*.

Le 25 janvier, l'artiste, dont on connaît par ailleurs plusieurs dessins représentant des ouvrières en modes, travaille chez M^lle^ Saint-Quentin, marchande de modes, rue Saint-Honoré, à l'enseigne « Au Magnifique » ; dans une vigoureuse aquarelle, il peint l'intérieur de la boutique, avec les figurants accoutumés, ouvrières, galants, clientes, simples curieux même, en arrêt devant une statue de Minerve, casquée et cuirassée, qui trône en ce sanctuaire de la frivolité et y fait si étrange figure que Saint-Aubin lui dédiera spécialement une autre page d'album.

Après avoir rappelé la date du 17 février, qui est celle de la vente d'œuvres d'art provenant en partie de M^me^ Du Barry, parmi lesquelles se trouvaient le tableau sur bois de *l'Académie particulière* et la gouache de *l'Éducation maternelle*, on passe au mois d'avril, impatiemment attendu par les amateurs. Depuis le 2 août 1776 que le prince de Conti est mort, on parle de la dispersion de sa galerie, une des plus considérables de la capitale, tout au moins pour le nombre et la variété des objets qui la composent ; on en discute la valeur, et partant le prix. Or, la vente doit commencer le 8 avril et durer plusieurs semaines. Si Saint-Aubin ne l'a pas suivie de bout en bout, il est certainement allé au Temple, où elle avait lieu — c'est là que résidait le prince de Conti en sa qualité de grand prieur de France, — soit pour voir les œuvres exposées avant les enchères, soit pour assister à certaines des vacations : on possède, en effet, un exemplaire du catalogue illustré de croquis de tableaux sur des pages interfoliées et un autre orné d'un frontispice allégorique, daté de mai 1777, et de petites figures marginales de pierres gravées.

A la date du 23 mai, on trouve un singulier dessin « d'après nature » montrant une femme nue, aux quatre mamelles, couchée dans une étable où dorment des moutons.

Au mois de juin, à la suite de la visite faite à l'Académie royale de peinture par le frère de Marie-Antoinette, le futur empereur Joseph II, qui voyage incognito sous le nom de comte de Falkenstein, Saint-Aubin reprend une de ses œuvres vieille de dix

ans : le dessin de *la Salle du modèle*, exécuté en souvenir de la venue du roi de Danemark à l'Académie, le 8 novembre 1768, probablement dans l'intention de la graver ou de la faire graver ; mais la retouche faite et la visite du comte de Falkenstein dûment rappelée dans l'inscription, les choses ne vont pas plus loin.

En juillet, on ne rencontre l'artiste qu'une fois, le 14, crayonnant sur son *Piganiol* au couvent de l'Ave Maria, rue des Barrés, près du quai Saint-Paul.

Le 25 août, s'ouvre le Salon du Louvre. Il s'y rend à plusieurs reprises, pour dessiner, tant sur une grande feuille, la vue d'ensemble du panneau central avec des groupes de visiteurs, que, dans les marges de son livret, la réduction de toutes les œuvres exposées, accompagnée de ses remarques personnelles. Par certaines de ses notes, on sait qu'il était au Louvre le 7 septembre (il constate que la *Terpsichore* de Berruer n'est pas encore en place à ce jour) et le 20 septembre (date du croquis d'après une *Vue de Rouen* de Cochin).

La *Naïade* de Houdon, statue destinée à servir de fontaine dans le fameux jardin anglais du trésorier de la Marine Boutin, rue de Clichy, décrite au livret, n'est pas exposée au Salon : elle est visible à la Bibliothèque du Roi, sur le palier du premier escalier, où le sculpteur a l'un de ses ateliers. Saint-Aubin ne l'ignore pas ; il passe rue Richelieu dès le 20 août et garde le souvenir de sa visite sur une page d'album d'autant plus précieuse que la statue de Houdon, dessinée sous trois aspects différents, a disparu.

Les trois derniers mois de 1777, fait extraordinaire, sont les seuls de toute cette année qui ne nous apportent rien.

Mais, dès le début de janvier 1778, on voit reparaître l'infatigable crayonneur, toujours à l'affût de l'actualité. « Nos princes, lit-on le 9 de ce mois dans les *Mémoires secrets*, ont profité de la circonstance des gelées pour recommencer les courses en traîneaux qui plaisent beaucoup à la reine. Le luxe de ce genre d'équipages n'a fait qu'augmenter, et il y a de ces traîneaux qui coûtent jusqu'à 10.000 écus ». Le 13 janvier, la même feuille rapporte que le dégel, survenu mal à propos, a arrêté les courses de traîneaux qui amusaient infiniment les princes et la reine : « Il y a eu des courses de traîneaux jusque sur les boulevards, qui ont fait spectacle pour les Parisiens. Lundi, la reine et toute la cour y sont venus avec vingt et un traîneaux. Celui de Sa Majesté représentait une corbeille de fleurs. Tous ont d'ordinaire des figures d'animaux, comme les vaisseaux dont ils tirent leur nom, *le Lion, le Cygne, le Tigre*, etc.» Une ravissante aquarelle sur trait de plume, datée de 1778 et figurant deux traîneaux, illustre à souhait le passage des *Mémoires secrets* que l'on vient de citer.

En revanche, la signification d'une composition intitulée par l'artiste *les Comestibles instructifs et friands* et datée du 12 janvier de cette même année, reste inexplicable : si c'est le gâteau des Rois que découpe un homme, un couteau d'une main, un compas

de l'autre, assis avec quatre ou cinq personnes autour d'une table servie, c'est un gâteau bien singulier : il est en forme de globe terrestre.

L'allégorie sur la naissance du duc de Berry, deuxième fils du comte d'Artois, datée du 25 janvier, lendemain de l'événement, ressemble à toutes les allégories de ce genre ; heureusement, l'auteur en a précisé le sujet dans une note.

Du 2 février, est une charmante étude de trois femmes dessinant dans un intérieur. Du 17, une autre étude de jeune femme dessinant.

Le mois suivant, un homme féru d'admiration pour Voltaire comme l'est Saint-Aubin ne peut rester indifférent à ce qui se prépare : le patriarche de Ferney, revenu à Paris le 10 février, fait répéter *Irène* à la Comédie-Française, et le 30 mars, dans l'avant-scène où il assiste à la sixième représentation de sa tragédie, il est couronné au milieu des vivats enthousiastes de l'assistance. Notre artiste n'a pas traité moins de trois fois cette scène mémorable : d'abord dans une esquisse à l'aquarelle, feuille datée du 12 avril ; puis dans deux grandes pages très achevées, peut-être en vue de la gravure, l'une à la pierre noire, l'autre à l'aquarelle sur trait de plume, celle-ci datée du 15 avril.

Entre temps, les 6 avril et jours suivants, il suit, à l'hôtel d'Aligre, la vente de Christian, duc des Deux-Ponts, croquant tout ce qui passe aux enchères, et le jour de Pâques, 8 avril, il est à Notre-Dame, illustrant les marges et corrigeant le texte de son *Gueffier*.

Les 18 et 19 mai : vente Fitz-James à l'hôtel d'Aligre ; il en illustre le catalogue.

Le 30 mai : mort de Voltaire ; quatrain à ce sujet sur le *Piganiol*, et dessin allégorique sur une page d'album.

Le 3 juillet : retouche à l'aquarelle d'une épreuve de l'une des gravures illustrant les *Nouveaux voyages dans l'Amérique septentrionale*, par le chevalier Bossu.

Le 17 août : vue du Pont-Neuf, pris du quai de la Mégisserie.

Le 7 septembre : vue de Meudon.

Sans doute est-ce à ces mois d'été qu'il faut rapporter aussi une vue de l'église de Sceaux, celle d'un chemin dans les bois de Belleville, celle d'une petite « folie » ou d'une guinguette des environs de Paris, tous dessins datés de 1778.

Le 2 novembre, il crayonne diverses figures d'après nature, des statues, le tombeau de Clovis à Sainte-Geneviève, au verso d'une grande page où l'on voit la Porte Saint-Denis du côté du faubourg (retenons qu'il dessinera de nouveau le tombeau de Clovis dans son *Piganiol* en 1779). Le 16, il suit la vente Silvestre, à l'hôtel d'Aligre, couvrant à son habitude le catalogue de croquis et de notes.

Le 14 décembre, commence dans la même salle la dispersion d'une importante réunion de tableaux et dessins provenant du peintre Natoire, mort à Castelgandolfo le 29 août de l'année précédente. Saint-Aubin, vivement intéressé par cette collection et très assidu aux vacations, témoigne par les notes et les croquis de son catalogue que rien d'important ne lui a échappé.

La Grand'Chambre du Parlement (1776).
Crayon et aquarelle (0,200×0,155). — Musée Carnavalet.

A ce catalogue, se trouvait joint un supplément de 14 pages contenant la description d'œuvres d'art qui devaient passer aux enchères à la suite de la vente Natoire et dont la provenance n'était pas indiquée. Par les annotations de son exemplaire, Saint-Aubin nous renseigne sur le vendeur anonyme, — ce n'est autre que la cantatrice de l'Opéra Sophie Arnould, alors à la veille de quitter la scène, — et nous apprend en même temps la remise des vacations aux 30 et 31 décembre. Bien plus, il nous permet de deviner la cause de cette remise, grâce à l'important dessin dont il a rempli la dernière page de garde.

On y voit une somptueuse chambre à coucher. A gauche, derrière une balustrade cintrée, une femme est étendue dans un vaste lit à la duchesse. Au chevet, un homme, à l'habit barré par le grand cordon d'un ordre, debout et légèrement incliné vers le lit, fait signe d'approcher à une femme portant un petit enfant dans ses bras. A droite, par une porte garnie de tentures et ouvrant sur une galerie, pénètre dans la chambre un groupe de personnages. Au premier plan, à gauche, une femme se dirige vers le lit ; à droite, un berceau. Un lustre descend du plafond, et des bougies brûlent dans les candélabres à deux branches que tient à bout de bras un homme adossé à la muraille, à droite du lit. Si l'on se rappelle que le 19 décembre 1778, Marie-Antoinette donna le jour à une fille, Marie-Thérèse-Charlotte de France, on a tout de suite la clef du dessin de Saint-Aubin et de ses circonstances. La vente Natoire, commencée le 14, devait se poursuivre pendant plusieurs jours et se continuer par la vente Sophie Arnould : sans doute est-ce la naissance de Madame Royale et les réjouissances occasionnées par cet événement qui firent renvoyer la fin des vacations aux derniers jours du mois. On est même fondé à croire, par ce que l'on sait des habitudes de notre curieux, qu'il put faire à cette occasion le voyage de Versailles et pénétrer avec la foule dans la chambre de Marie-Antoinette le jour de la naissance de l'enfant royal, — ce jour où la presse était si grande que la reine, manquant d'air, s'évanouit, tandis que Louis XVI se précipitait pour ouvrir, à la force des poignets, les fenêtres calfeutrées.

Pour en finir avec l'année 1778, il faut encore énumérer tout ce qui porte cette date sans indications plus précises : notes sur la porte Saint-Antoine, abattue cette année-là (les *Mémoires secrets* du 30 avril rapportent que les travaux de démolition viennent de commencer) ; sur l'Arseal, où l'on fait des « augmentations » pour le prince de Montbarrey ; sur la chapelle de la Vierge, à Saint-Sauveur, détruite aussi en 1778 ; sur une peinture de Carrache vue au Palais-Royal; croquis fait par l'artiste tant sur ses livres que sur des feuillets d'album aux Jacobins de la rue Saint-Jacques, aux Gobelins, à Notre-Dame, à Sainte-Geneviève.

De 1778 datent aussi le grand tableau de *la Naumachie des jardins de Monceau*, un portrait de femme où se lit le nom de « M^me^ Nicolaï, rue Culture-Sainte-Catherine », l'intérieur d'une salle de théâtre, la toilette d'une jeune femme, la scène familière de *l'Escalier*, une allégorie où l'on voit une femme présentant un crâne à un roi entouré de ses courtisans, l'eau-forte anonyme de *l'Enlèvement des filles*.

Le dessin traduit dans cette eau-forte anonyme doit être des derniers mois de l'année, si l'on en juge par ce passage des *Mémoires secrets* du 9 décembre qui en donne l'explication : « Les paillards honteux de la capitale, peu allarmés de la dernière ordonnance de police concernant les filles publiques parce qu'ils ne croyaient pas qu'elle fût mise en exécution, commencent à s'en plaindre amèrement depuis qu'ils se voient à la veille de manquer de cette denrée par les enlèvements considérables qu'on en fait ». Toujours au courant du fait-divers, le chroniqueur de la vie parisienne ne laisse rien échapper.

C'est encore en marge des *Mémoires secrets* que l'on pourrait placer trois dessins datés de 1779, trois dessins sur un même sujet, exécutés vers le commencement de l'année et qui sont certainement, parmi les choses de ce genre, les plus parfaites et les plus heureuses de l'artiste : je veux parler des trois feuilles représentant le cours du chimiste Sage dans la grande salle de la Monnaie. Voici, en résumé, ce que dit à ce propos le continuateur de Bachaumont à la date du 3 août 1778 : l'ignorance où l'on est en France sur la manière d'exploiter les mines, et par suite l'obligation pour nous d'avoir recours à des étrangers ont amené le roi à fonder une chaire de minéralogie et de métallurgie docimastique ; des lettres patentes en date du 11 juin ont nommé à cette chaire le chimiste J.-B. Sage, de l'Académie des Sciences, qui faisait gratuitement des cours publics depuis plusieurs années et que l'on trouve ainsi le moyen de récompenser.

Les leçons de Sage commencèrent le 2 décembre 1778 devant une nombreuse assistance. Saint-Aubin a représenté d'une part, sous deux aspects différents, la salle de la Monnaie, avec les auditeurs pressés autour d'une grande table rectangulaire et le professeur, debout devant la vaste cheminée, montrant à l'assemblée un verre à expériences ; de l'autre, une vue plus rapprochée de Sage et des auditeurs qui l'entourent. On peut supposer que ces trois dessins, tous datés de 1779, ne sont pas de beaucoup postérieurs à l'ouverture du cours : Saint-Aubin n'était pas homme à retarder le plaisir qu'il escomptait de ces solennités scientifiques.

En février, si l'on ouvre le *Mercure de France*, le *Journal de Paris* ou les *Mémoires secrets*, on voit que toutes les gazettes se font l'écho d'une nouvelle d'importance pour les Parisiens, qui ont de moins en moins l'occasion de voir *in fiocchi* leurs souverains, confinés à Versailles : le roi et la reine viennent solennellement à Paris le 8, et se rendent à Notre-Dame et à Sainte-Geneviève. C'est, pour Saint-Aubin, l'occasion de représenter l'arrivée du cortège sur la place de la nouvelle église et de prendre texte de cette visite royale pour imaginer d'autre part une de ses allégories habituelles.

Le 20 du même mois, petit paysage de ville, non identifié, sur une page blanche du *Piganiol*.

En mars, une feuille d'album, datée du 27, réunit divers croquis : armes de Pologne, trône sous un dais, etc. Mais ce sont surtout les ventes qui retiennent notre curieux :

celle du président de Lyert, à l'hôtel d'Aligre, à partir du 5 ; celle du peintre Peters, aux Grands-Augustins, à partir du 9 ; et à partir du 15, la deuxième vente du prince de Conti, de nouveau à l'hôtel d'Aligre, où les marchands qui se trouvent, comme le dit un contemporain « engorgés » par leurs achats trop considérables à la vente de 1777, doivent se résoudre à jeter du lest. Tous les catalogues de ces ventes sont copieusement illustrés et annotés.

En avril, on le rencontre le 3 dans la rue de Provence, dessinant la maison que l'architecte Ledoux commence à construire pour M^me^ Thélusson, et le 25 aux Tuileries, dans l'allée des Tilleuls.

Le 2 mai, il visite Saint-Eustache. Aux environs du 5, il assiste à la vente du marquis de Calvière, qui commence ce jour-là à l'hôtel d'Aligre. Le 13, il est au couvent des Jacobins réformés de la rue Saint-Honoré et au couvent des Feuillants de la même rue ; le 14, au jardin anglais que le duc de Chartres aménage dans la plaine Monceau et dont il a peint la Naumachie l'année précédente ; le 16, au couvent des Picpuces du faubourg Saint-Antoine : toutes ces visites ont laissé traces dans le *Piganiol*. Le 22 enfin, il lave à l'aquarelle la vue d'une gentille maison de campagne avec son jardin.

Le 8 juin, il dessine la chapelle de Versailles avec le dais exécuté par son frère ; le 11, c'est encore une vente anonyme faite à l'hôtel d'Aligre dont il illustre le catalogue ; le 23, on le trouve à l'église des Carmes de la place Maubert. Le 12 juillet, il est à Chaillot.

Après quoi, on ne relève pour ainsi dire plus aucune indication de mois sur des dessins isolés. Sans doute, on connaît encore beaucoup de choses datées de cette année 1779 : des études d'amours pour un plafond, d'autres études d'amours avec un silène, une distribution de vin au peuple, les chapeaux à la mode, le dôme de l'abbaye de Panthémont, rue de Grenelle, un gros arbre renversé par le vent dans le jardin du Palais-Royal et tombé à l'angle du café de Foy, le croisillon sud et l'entrée du chœur de Notre-Dame, un cours au Collège de pharmacie réédifié en 1778, un jardin avec terrasse bordée de « balustres en terre cuite moulée », une scène que l'on intitule *la Mort de Montcalm*, des peintures de Mignard au Val-de-Grâce, le tombeau de Clovis à Sainte-Geneviève, la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Victor, une note sur des tableaux de Jouvenet à Saint-Martin-des-Champs, et j'en oublie... Il est vraisemblable que plusieurs de ces dessins et de ces notes appartiennent au deuxième semestre de l'année. Mais on est bien obligé de reconnaître que, pendant ce dernier semestre, Saint-Aubin semble beaucoup plus difficile à suivre que précédemment. A peine si l'on peut assigner à cette période trois pièces avec certitude, trois dessins assez importants, inspirés, les deux premiers par la descente du comte d'Estaing à l'île de Grenade, — événement survenu au début de juillet, mais dont la nouvelle ne parvint à Paris qu'à la fin d'août, — et le troisième par le retour en France de ce même comte d'Estaing, au mois de novembre, après sa blessure et son échec à Savannah. Cette pénurie

a quelque chose de si extraordinaire que l'on en cherche aussitôt la raison. J'ai longtemps cru l'avoir trouvée : me rappelant la déclaration dans laquelle Germain de Saint-Aubin, lors de la mort de son frère en février 1780, parle des six derniers mois de celui-ci comme d'une période de langueur et de dépérissement, j'en avais conclu qu'à cette époque Gabriel ressentait les premières atteintes du mal dont il allait mourir, qu'il « traînait », comme dit Germain, ayant perdu d'un coup, avec le goût de la flânerie, celui du travail.

Eh ! bien, non. Tout malade qu'il fût, notre artiste n'a pas sensiblement modifié sa façon de vivre pendant la plus grande partie du deuxième semestre de 1779 ; son activité s'est peut-être ralentie, elle n'a pas cessé complètement. Il a poursuivi ses pérégrinations de badaud ; on l'a vu le crayon à la main en divers endroits de Paris, de ses faubourgs et de sa banlieue : rue de Provence, au Louvre, à Saint-Eustache, sur le boulevard, au Palais, à l'Arsenal, dans les Champs-Élysées, à Montmartre, à Vincennes ; il a assisté à une séance académique, il a visité une collection particulière, il est allé au Salon, à l'Opéra, dans les petits théâtres en vogue. Il n'a pas cessé de dessiner ce qu'il voyait, fût-ce de la fenêtre de sa chambre, de se tenir au courant de tout ce qui se passait, de noter des renseignements et des adresses, de composer des vers. Et cela, jusqu'au 6 décembre, c'est-à-dire exactement deux mois avant sa mort.

Mais alors, comment se fait-il que, jusqu'à présent, l'on n'ait pu tenir compte des divers témoignages auxquels il vient d'être fait allusion et qui contredisent si nettement la déclaration de Germain de Saint-Aubin ?

C'est qu'ils se trouvent tous dans un seul et même volume, découvert à la Bibliothèque royale de Stockholm, voilà quatre ans à peine. Aussi précieux par ce qu'il contient que par les circonstances dans lesquelles la fantaisie de l'artiste s'y est donné libre cours, on peut dire de ce petit livre qu'il est comme le testament de Gabriel de Saint-Aubin dessinateur.

Il se présente sous les apparences d'un album in-octavo, dans lequel un premier possesseur anonyme avait commencé de transcrire des pièces de vers, connues par ailleurs, sur les Jésuites et les Jansénistes. Une partie des feuillets étaient restés vierges quand le livre arriva entre les mains de l'enragé crayonneur, au mois de juin 1779, et devint pour quelque temps le compagnon de ses promenades et le confident de ses rêveries, comme autrefois le *Sedaine* et le *Piganiol*. Il le couvrit de dessins et d'annotations : les premiers allant du croqueton rapide à la pleine page très terminée, parfois touchée ou lavée d'aquarelle et de gouache ; les autres, de l'aide-mémoire habituel à l'artiste (adresses, recettes, rendez-vous) à l'épigramme, à la satire ou à la chanson, — car, ainsi qu'on l'a vu dans le chapitre précédent, plusieurs de ces annotations sont des pièces de vers. On juge de la variété et de la richesse d'un pareil recueil !

Ce qui rend son examen plus attrayant encore, c'est que, pour la plus grande partie

Page d'album : la "Naiade" de Houdon; Femme lisant (1777).
Pierre noire (0,200×0,154). — A M. Goukassow.

des dessins dont il est enrichi, Saint-Aubin a tourné les feuillets régulièrement, au fur et à mesure de ses promenades. Feuilleter ce livre, c'est réellement le suivre pas à pas. Suivons-le donc pendant ces quelques mois.

Les premiers dessins ne portent pas de dates ; peut-être sont-ils du mois de juillet. En tout cas, c'est avant le 7 août que l'artiste revient voir, dans le faubourg Poissonnière, la maison de Mme Thélusson, déjà dessinée par lui le 3 avril précédent, — édifice bizarre, disent les *Mémoires secrets*, qui tient du temple et du palais. Gabriel s'arrête d'abord rue du faubourg Poissonnière et donne le profil de la construction vue de ce côté ; il passe ensuite rue de Provence pour relever l'originale façade de l'hôtel, sans oublier l'arc de triomphe qui servait d'entrée sur le jardin, — cet arc de triomphe dont Sophie Arnould a spirituellement caractérisé l'imposante inutilité en l'appelant « une grande bouche qui s'ouvre pour dire une sottise ».

L'un des croquis suivants, non daté, paraît avoir été fait à l'Arsenal. Ensuite vient un souvenir d'une visite à Saint-Eustache, aussi antérieure au 7 août : la vue d'un bas-côté de l'église, avec le monument du maréchal de Chevert, alors placé à gauche de la porte d'entrée.

On tourne le feuillet, et Paris fait place à la banlieue. Nous sommes à Vincennes, au lieu dit les Cloux, le 7 août 1779 : un petit tableau, paysage et scène de mœurs tout ensemble, terminé jusque dans le détail, montre un charron au travail, non loin de sa gentille maisonnette attenante au mur d'un jardin.

L'aquarelle et la gouache dont l'artiste a un peu lourdement chargé cette composition, avec quel esprit et quelle largeur de faire il les emploie maintenant pour rehausser la composition de la page suivante : une scène de théâtre, qu'il eût été facile de reconnaître, même si l'auteur n'avait pas pris soin d'inscrire au bas de la page, avec sa signature et la date de 1779, ce titre : *Iphigénie en Tauride*. C'est, en effet, la fin du IVe et dernier acte de l'opéra de Gluck qu'il a représentée, le moment où Pylade et ses Grecs envahissent le temple de Diane, tuent le tyran Thoas et délivrent Iphigénie et Oreste, tandis que la déesse descend dans un nuage au milieu des combattants. L'*Iphigénie en Tauride* de Gluck avait été jouée d'original à l'Académie royale de musique le 4 mai 1779. Saint-Aubin ne pouvait manquer d'aller voir cette « tragédie » dont la représentation avait été, comme celle de toutes les pièces du même auteur, un événement parisien. On est même étonné qu'il ait attendu jusqu'au mois d'août pour s'y rendre. Mais que son aquarelle soit bien une impression toute fraîche de la pièce, il n'en faut pas douter. Non content d'évoquer la scène finale de l'opéra, il a inscrit, en haut de sa composition, des « vers à M. Gluc au sortir d'Iphigénie en Tauride ». Ajoutons que ces vers, par ce que l'on en peut déchiffrer, paraissent exprimer sur le musicien une opinion bien différente de celle que Saint-Aubin manifestait deux ans plus tôt, quand il écrivait sur son livret du Salon de 1777 l'épigramme citée précédemment à propos du buste de Gluck par Houdon.

Le 25 août, s'ouvre un autre spectacle parisien dont l'artiste était particulièrement friand : le Salon.

Il est donc allé au Salon. Mais, entre temps, le 24 août, il avait dessiné à la plume, sur une page de garde de son album, une charrette attelée d'un cheval et chargée de boîtes de lait, avec cette note explicative : « Vu d'une de mes croisées, sur la place du Louvre », sans oublier la signature et la date. De ce jour aussi, sans doute, est un autre dessin remplissant toute la partie supérieure du même feuillet, — une figure allégorique de *la France agricole et marchande*, présentant au roi une couronne où les épis de blé se mêlent aux fleurs de lis.

Au Salon, sa visite ne passe point inaperçue. Elle est signalée dans une de ces brochures humouristiques comme il s'en publiait à chaque exposition. Celle-ci, qui s'intitule *Janot au Salon*, est un compte rendu dialogué : l'auteur, qu'on sait être un certain L.-J.-H. Lefébure, met en scène Janot, garçon brocanteur, — un des personnages les plus en vogue de cette année 1779, le fameux niais de la pièce *Janot, ou les Battus paient l'amende*, — Mlle Suzon, sa maîtresse, — autre personnage de la même pièce, — « M. Hogart, peintre anglais de la connaissance de Janot » et « M. Croquetel, peintre, de la connaissance de Mlle Suzon ». Janot et Suzon se rencontrent au Salon, fort ennuyés de n'avoir personne qui veuille bien leur expliquer les œuvres de MM. de l'Académie. A ce moment, Janot aperçoit Hogarth qu'il connaît et se réjouit de trouver en lui le guide souhaité. « Mais, ajoute-t-il, je le vois accompagné d'une espèce de dessinateur occupé à griffonner sur les marges d'un livret les plus grands tableaux du Salon. »

— Ah ! c'est notre ami Croquetel, répond Suzon.

— Vous le connaissez, Mademoiselle Suzon ? demande Janot.

Et Suzon : « Qui est-ce qui ne le connaît pas ? Qui est-ce qui ne l'a pas vu, calquant, croquant, dessinant, dans les jardins, les Salons, les ventes, les places publiques ? Il n'était pas nécessaire de me dire qu'il était ici, je l'aurais pressenti... Approchons, nous pourrons tirer parti de la conversation de ces deux originaux, aussi différents dans leur façon de penser que dans leur manière de peindre. L'un trouve tout à louer, l'autre tout à reprendre ».

La présentation ainsi faite, l'un des interlocuteurs étant chargé de la critique et l'autre de l'éloge, le dialogue s'engage. Mais nous laisserons le groupe à sa visite. Pour nous renseigner sur les goûts de « M. Croquetel », dont le portrait ne saurait prêter à confusion, nous avons mieux que les opinions que la brochure lui prête ; nous avons ses croquis, car, étant allé au Salon, comment n'aurait-il pas dessiné les œuvres exposées ?

Il a consacré deux pages aux peintures : sur la première, on voit côte à côte vingt-quatre tableaux, réduits à la dimension de timbres-poste, où l'on reconnaît les envois de Guérin, de Bounieu, des deux Lagrenée, de Lépicié, de Mlle Vallayer, de Le Prince,

de Casanova, de Wille le fils, de Loir et de Brenet ; sur la deuxième, il a esquissé un coin de la salle d'exposition, avec quelques cadres accrochés aux murs (œuvres de Callet, de Duplessis, etc.) et silhouetté quelques visiteurs.

Parmi les bustes, il a retenu ceux de *Molière* et de *Franklin* par Houdon, celui de *La Fontaine* par Caffiéri, celui de *Regnard* par Foucou, celui de *Mlle Duplan*, de l'Opéra, par Monnot. Parmi les statues et statuettes : la *Bacchante* de Pajou, le *Méléagre* de Boizot, l'*Enfant jouant avec ses pieds* de Monnot, le *Mercure* et le *Berger* de Foucou. Enfin, parmi les sculptures décoratives, celles de Clodion et de Foucou.

Il s'est attardé aussi dans le jardin de l'Infante, où se trouvaient exposées les quatre statues d'hommes célèbres, commandées deux ans auparavant pour le Roi par la Direction des Bâtiments. Deux de ces personnages étaient représentés debout, — le *Bossuet* de Pajou et le *d'Aguesseau* de Berruer, — et les deux autres, assis, — le *Corneille* de Caffiéri et le *Montesquieu* de Clodion. Saint-Aubin a donné de chaque statue un grand dessin à la pierre noire, très poussé et repris au lavis ; il a noté en outre un deuxième aspect de chacune, à toute petite échelle.

Mais, au milieu des quatre grands hommes que l'on vient de décrire, quelle est donc cette statue d'un guerrier en cuirasse, debout près d'une ancre, le bâton de commandement dans la main gauche et une grenade dans la droite ? On le chercherait en vain au livret, et pour cause : c'est une invention de Saint-Aubin dont l'esprit mobile et curieux tournait à toutes les sautes de vent de l'actualité. Or, quelle est l'actualité au mois de septembre 1779 ? Il va nous l'apprendre par un distique de sa façon inscrit au-dessous de la statue de son guerrier :

D'Estaing soutint l'honneur du pavillon françois
Et la zone torride a vu fuir les Anglois.

A la fin du mois d'août, la nouvelle est arrivée à Paris de la prise de la Grenade, l'une des Antilles, par l'amiral comte d'Estaing, le 3 juillet précédent. Aussitôt, c'est un enthousiasme insensé : le journal, le théâtre, l'estampe, la mode même s'emparent de ce fait d'armes, célébré par des *Te Teum* et des réjouissances à Paris et en province. Que Saint-Aubin ait été gagné par la contagion, nous en avons plusieurs témoignages rien que dans le recueil de Stockholm, où l'on peut déchiffrer une chanson de sa composition, dont chaque couplet, — et il y en a huit ! — se termine par un calembour sur le mot *destin*.

Ses pages qui font suite aux peintures et sculptures du Salon sont illustrées de paysages, de figures de femmes et d'enfants, parmi lesquels se rencontrent encore des œuvres d'art isolées, comme le portrait du comte d'Angiviller, envoyé tardivement par Duplessis, alors que le Salon touchait à sa fin. Preuve que l'artiste, suivant son habitude, a fait plusieurs visites au Louvre pendant la durée de l'exposition.

Cependant, il a repris ses pérégrinations.

Le 12 septembre, il est au Palais et dessine la grande salle construite par Salomon de Brosse après l'incendie de 1618. Le 9 octobre, il est à Montmartre et lave à l'aquarelle une page d'un grand effet, au bas de laquelle il a noté : « Vue de la cripte de S. Denis à l'abaie de Montmartre ». Cette indication nous rappelle qu'il était déjà venu en ces lieux cinq ans auparavant, ayant en poche le tome II de son *Piganiol*, et qu'il avait dessiné, entre autre choses, dans une marge du livre, cette même crypte, découverte en 1611 sous la chapelle des Saints-Martyrs de Montmartre et ornée en son milieu d'une statue de saint Denis par Jacques Sarrazin. Au dire des spécialistes de l'histoire de Montmartre, les représentations de cet édifice dues à Saint-Aubin sont les seules que l'on connaisse.

Le jour de 1774 où Gabriel crayonna, dans les marges de sa *Description de Paris*, la chapelle des Saints-Martyrs, façade et intérieur, il poursuivit sa promenade vers le haut de la Butte, dessinant la *Vierge* de Pigalle, alors dans l'église Saint-Pierre, et la pyramide de Cassini le fils ou « mire du Nord ». Le jour de 1779 où sa flânerie le ramène vers les mêmes lieux, — c'était, on l'a dit, le 9 octobre, sans doute une belle et douce journée d'automne parisien, — au sortir de la chapelle, qui se trouvait à mi-pente, il continue de monter jusqu'à « la terrasse des Dames de Montmartre », comme il l'a noté lui-même, et là, ouvrant encore son album, le croquiste habile à saisir au vol tant de figures de rencontre se fait paysagiste : au premier plan, c'est le bord de la terrasse elle-même, avec quelques promeneurs ; puis, au delà du chemin qui descend entre de hauts murs soutenus par des contreforts, la vue plonge sur une construction de belle ordonnance, en bordure de jardins.

Quatre pages plus loin, nous pouvons repérer notre flâneur huit jours après sa promenade à Montmartre : cette fois, — c'est le 17 octobre, — il erre dans le faubourg Saint-Honoré, et la façade de temple devant laquelle il s'arrête, ornée de six colonnes ioniques soutenant un entablement que couronne une statue de Flore, est celle que l'architecte Boullée a construite, du côté des Champs-Élysées, pour l'hôtel de Pâris de Monmartel, marquis de Brunoy.

Les deux aquarelles de la page suivante, qui comptent parmi les plus achevées du recueil, représentent encore deux édifices disparus : deux de ces petits théâtres des boulevards pour lesquels le Paris du XVIII^e^ siècle se prit d'un engouement extraordinaire. En haut, l'Ambigu Comique, avec son entrée surmontée d'un charmant petit pavillon de verdure décoré de treillages et de fontaines ; en bas, les Variétés Amusantes, semblables à une grande baraque de bois, complètement fermée du côté du boulevard, au centre d'un élégant hémicycle percé d'arcades. L'Ambigu Comique est la salle ouverte par Audinot sur le boulevard du Temple ; ses pantomimes et ses spectacles à machines enchantent le public et l'une de ces pièces, *les Quatre fils Aymon*, vient de faire courir tout Paris. Les Variétés Amusantes sont de création plus récente ; Lécluse, qui les a fait construire, a donné le 11 juin 1779, une « niaiserie » en un acte d'un certain Dor-

Le Couronnement de Voltaire au Théâtre Français, le 30 Mars 1778.
Aquarelle sur trait de plume (0,355×0,240). — Musée du Louvre.

vigny, *Janot, ou les Battus paient l'amende,* qui devient la fureur du moment, grâce à l'acteur Volange chargé du rôle principal. Tout cela ne pouvait laisser indifférent un serviteur de l'actualité comme Saint-Aubin, et l'on doit tenir pour certain qu'il ne s'est pas contenté de rester devant la singulière façade des Variétés Amusantes ; il a dû assister au spectacle. On peut même ajouter qu'il n'a pas été content de sa soirée ; un accueil aussi enthousiaste du public pour une facétie misérable lui a paru manquer complètement de mesure, et il s'est vengé en disant leur fait à ses contemporains dans une petite pièce de vers rageurs, soigneusement inscrite au début de l'album.

La page des deux théâtres, datée de 1779 sans plus, est postérieure au 17 octobre (dessin de l'hôtel de Brunoy) et antérieure au 13 novembre. Ce jour-là, Saint-Aubin, qui avait esquissé auparavant une vue de la place Louis XV, a représenté, sur le bord intérieur d'une autre page, un angle de construction occupant toute la hauteur de son papier, et il a écrit au-dessus : « Fait dans l'Académie des sciences le 13 9^{bre} 1779 ». Or, le 13 novembre 1779, — les journaux nous l'apprennent, — c'est le jour fixé pour la séance publique de rentrée de l'Académie des sciences, et l'Académie des sciences tient ses assemblées au premier étage du Louvre, dans la salle appelée aujourd'hui salle Henri II. La lumière y était-elle déjà aussi pauvre qu'elle l'est à présent, ou bien Saint-Aubin, mal placé près d'une fenêtre et démangé de l'envie de dessiner, se trouvait-il fort empêché de voir ce qui se passait dans la salle ? Toujours est-il que, pendant la lecture des mémoires inscrits au programme, son œil fureteur aperçut tout à coup, au dehors, un angle du palais qui se profilait en bonne lumière... Quelle chance !... Certes, placé comme il est, son échappée sur l'extérieur est un peu courte ; elle ne lui offre guère qu'un pan de mur ; mais l'essentiel, n'est-ce pas de pouvoir manier le crayon, dût-on n'écouter que d'une oreille distraite les savantes communications de Daubenton et de Vicq d'Azyr ?

La semaine d'après, il prenait sa revanche à Saint-Eustache, remplissant une page entière de la vue du croisillon nord de cette église, — vue très complète, depuis le sol jusqu'aux voûtes, très détaillée, très pittoresque, avec son grouillement de petits personnages au premier plan et ses rehauts de sanguine qui répandent sur toute la composition une lumière étrange. Cette vue de Saint-Eustache porte la date du 19 novembre.

Ensuite vient un dessin représentant *les Trois Grâces lutinées par un amour,* daté du 4 décembre. Enfin, trois pages sont consacrées à la représentation d'un riche intérieur, avec fauteuils, gaînes, cheminée surmontée d'une glace et flanquée de bras-appliques, tableaux aux murs, sculptures sur leur socle, où l'on a des raisons de voir l'intérieur de l'hôtel de Noailles, rue Saint-Honoré. Le 3 décembre, — on le sait par une note de l'artiste, — le maréchal de Noailles avait invité Saint-Aubin à venir le dimanche suivant, 6 décembre, voir ses tableaux et les dessiner : ces croquis sont un souvenir de sa visite.

Ce sont les dernières pages illustrées du recueil de Stockholm, qui ne contient plus ensuite que des feuillet blancs; d'autre part, dans tout le reste du livre, aucune note, aucun dessin ne sont postérieurs à la date du 6 décembre. Comment ne pas en conclure qu'au lendemain de sa visite à l'hôtel de Noailles, le mal qui tourmentait Saint-Aubin depuis plusieurs mois ayant fait de sensibles progrès, le crayon lui tomba des mains ? Désormais retenu dans son logement de la rue Jean-de-Beauvais, lui fut-il même possible d'assister aux obsèques de son frère Louis-Michel, le dessinateur à la manufacture de Sèvres, mort chez sa fille, à Versailles, le 24 décembre ? On ne sait.

Dans ses moments de répit, il essaie encore de travailler. Il esquisse une troisième composition sur le comte d'Estaing, mais combien différente des deux premières, nées peu de mois auparavant, dans l'enthousiasme suscité par la prise de la Grenade ! D'Estaing, battu à Savannah et atteint de deux blessures, a dû se rembarquer pour la France ; et c'est ce retour, et l'entrevue avec le roi de l'amiral disgrâcié, qu'évoque maintenant l'artiste. Enfin, dans un dessin daté de 1780 et qu'une inscription donne comme le dernier qu'il ait fait, il a représenté sa chambre, avec l'incroyable désordre qui y régnait : au milieu, une Crucifixion décore le panneau d'une grande armoire ; tout autour, des pots, des bouteilles, une basse de viole, une lampe, des tableaux; au premier plan, un mannequin étendu sur le sol comme un cadavre, — macabre anticipation.

***

Avec 1780, en effet, aucun mieux ne s'est manifesté. Au contraire, le malade sent ses forces décliner. Lui qui a toujours vécu « solitaire et farouche », il s'effraie de la solitude et du manque de soins. Le 5 février, juste deux mois après le dessin des *Trois Grâces*, il se décide à quitter son logis. Vêtu d'une chemise sale, d'une culotte noire et d'une redingote de peluche rayée sur laquelle il a passé une robe de chambre de damas brun, une vieille paire de pantoufles aux pieds, un bonnet de laine sans coiffe sur la tête, il prend une chaise à porteurs et se fait transporter rue des Prouvaires, chez son frère aîné Germain. C'est, dans cette rue, vis-à-vis celle des Deux-Écus, au deuxième étage de la maison appartenant à une demoiselle Ballin et occupée au rez-de-chaussée par un fourreur, que le brodeur habite au moins depuis 1760, date à laquelle Choffard lui a gravé une adresse. C'est là que meurt Gabriel le mercredi 9 février à onze heures du matin.

Le lendemain, Germain de Saint-Aubin prévient le commissaire Chénon fils qui constate le décès ; il lui déclare que son frère s'est fait transporter chez lui le samedi précédent, « pour être plus à portée de secours, étant malade depuis plus de six mois qu'il traînait ». Outre « les seuls effets dans lesquels il était enveloppé », le défunt n'a

rien apporté d'autre que sa montre d'or et sa médaille d'or de l'Académie, qu'il a données, à sa sœur Catherine, domiciliée, elle aussi, chez Germain. Les scellés sont alors posés sur les portes du logement de la rue Jean-de-Beauvais.

Le même jour, 10 février, a lieu l'inhumation au cimetière de Saint-Eustache : « Gabriel-Jacques de Saint-Aubin, garçon, âgé d'environ 51 ans (*sic*), maître peintre, demeurant rue des Prouvaires, décédé hier, a été inhumé au cimetière, en présence de Charles-Germain de Saint-Aubin, dessinateur du Roy, son frère, et de Raimont Delpech, marchand mercier bijoutier, ami », qui signent l'acte.

La levée des scellés est faite le 22 février. Elle est marquée par un curieux incident. Le notaire, Étienne-Prosper Delamotte, se présente pour procéder à l'inventaire, mais, après avoir pénétré dans l'appartement, il recule effaré. Jamais ce tabellion n'a vu pareil capharnaüm. Aussi se déclare-t-il incapable de remplir son office, « attendu le désordre qui règne dans ledit appartement et l'impossibilité qu'il y a de procéder à l'inventorié de ce qu'il renferme avant qu'au préalable il ait été fait un arrangement et mise en ordre de tous les meubles et effets, tableaux, dessins, livres et papiers, bouleversés et confondus les uns dans les autres ».

Le commissaire ayant pris acte de cette déclaration, la famille est chargée de faire le nécessaire, ce qui a lieu le lendemain, et le 25 le notaire peut enfin procéder à l'inventaire avec le concours de l'huissier commissaire-priseur Jean-Nicolas Dufresne et du marchand d'estampes François Basan, celui-ci spécialement commis à la prisée des tableaux, dessins et estampes. Cela prend juste le temps d'une double vacation, car il ne s'agit que de vieilleries, et assez misérables.

Dans la cuisine, sur le derrière : une couchette garnie de ses matelas et couverture, qui a été transportée là quand on a mis de l'ordre dans la chambre, deux douzaines d'assiettes, une broche, une pelle, des pincettes, une paire de chenets et quelques autres ustensiles ne méritant pas description. Les hardes : trois vieux habits noirs dont un de velours, un habit et une veste de drap gris à boutonnières d'argent, un habit gris galonné, une vieille redingote fourrée, une vieille robe de chambre en damas, dix-huit vieilles chemises, quatre cols, deux paires de bas de soie et une paire de souliers. Les estimations de tout cela ne vont pas très loin.

On passe dans la chambre donnant sur la rue « et où couchait le défunt ». Elle devait être de belles dimensions, si l'on en juge par le nombre de meubles et d'objets qui s'y trouvaient entassés. Outre le lit précédemment décrit, elle contenait une vieille armoire de chêne, un poêle de faïence, un autre poêle roulant, une commode à quatre tiroirs, une vieille table, une encoignure et pas moins de quinze vieilles chaises de différente nature. Ce n'est pas tout. Un autre paragraphe mentionne : « Un clavessin en mauvais ordre, une petite orgue, une basse, un violon, une autre basse, un petit cor de chasse, une vielle ». Un autre : un pincellier, deux chevalets, un paravant de six feuilles, deux paires de bras à branches de cuivre, une petite armoire vitrée, une vieille malle

et plusieurs boîtes ne méritant pas description. Et un autre enfin : deux lampes, un feu à pomme de cuivre, deux sphères, un guéridon de bois doré, trois vieux parasols, un miroir de toilette. Aux murs : deux glaces, deux trumeaux de glace et un tableau représentant *Laban qui cherche ses dieux*, le morceau présenté par Gabriel en 1753 au concours de l'École royale des élèves protégés.

Viennent alors les peintures, gravures et dessins, prisés par François Basan. D'abord, « quatre-vingts tableaux de différentes grandeurs et dont plusieurs sont garnis de leurs cadres sculptés et dorés ». Ils ne sont peut-être pas tous de Saint-Aubin. En tout cas, les seuls que l'inventaire désigne par leur titre, *le Tremblement de terre de Lisbonne* et *le Courage de Mathatias*, nous sont déjà connus pour être son œuvre. Tous ces tableaux sont estimés 96 livres, avec douze plâtres et un mannequin, — sans doute le mannequin que l'on voit gisant à terre comme un cadavre dans le dernier dessin de Gabriel. Ensuite trois cents dessins « tous esquisses », prisés ensemble 30 livres ; si l'on en croit ce que dit Charles-Germain des dessins laissés par son frère, les trois cents pièces retenues comme étant de quelque importance ne représentent guère que la dixième partie des feuilles dessinées qui se trouvaient chez l'artiste au moment de sa mort, car l'inventaire ne détaille point le contenu de la commode, des armoires ni des tiroirs des autres meubles. Le « portefeuille de cent estampes eau-forte, en mauvais ordre », n'est pas coté bien cher par Basan : trois livres ! Enfin, un dernier paragraphe est à citer : « cent catalogues de cabinets de tableaux, dessinés sur les marges, et quarante volumes de livres relatifs à la peinture et dessinés sur les marges » sont prisés ensemble la somme de 72 livres.

L'argenterie et les bijoux ? Pauvre, pauvre article. Un seul couvert d'argent, le voleur de 1776 ayant dérobé l'autre, ci : 15 livres 16 sols et 3 deniers ; et deux boucles à pierres montées en argent, ci : 3 livres. On se rappelle que, quittant son logement pour aller se faire soigner chez son frère, Gabriel avait emporté sa montre d'or et sa médaille d'or de l'Académie de Saint-Luc et les avait données en mourant à sa sœur Catherine.

Restent les papiers, guère plus nombreux : des quittances de loyer, la note des frais funéraires, et la grosse sur parchemin d'un contrat passé devant notaire, le 9 août 1768, par lequel les prévôt des marchands et échevins de la Ville de Paris constituent au profit et sur la tête de Gabriel de Saint-Aubin, sur les cinq millions de rentes viagères, créées en vertu de l'édit de janvier 1766, une rente annuelle de 100 livres, jouissance à dater du 1er octobre 1767.

Voilà pour l'actif de la succession.

Le défunt ne laisse aucune dette, sauf les quelques sommes payées par sa famille pendant sa maladie et à la suite de son décès. Charles-Germain déclare que les arrérages de la rente viagère sont dus depuis le 1er janvier 1779 et réclame, d'autre part, le remboursement des frais de funérailles s'élevant à la somme de 66 livres. Catherine

Cl. Archives photographiques.

Intérieur de l'Église Saint-Eustache (1779).
Sanguine (0,105×0,125) — Stockholm, Bibliothèque royale.

ne fait pas grâce d'un sol à la succession et présente une note en cinq articles, savoir : 40 sols pour avoir fait transporter son frère de la rue Jean-de-Beauvais à la rue des Prouvaires ; 6 livres pour la garde-malade ; 18 livres pour le chirurgien et les drogues fournies par lui ; 8 livres pour le blanchissage du linge et différentes commissions ; enfin 10 livres pour le vitrier et le balayeur, chargés sans doute de remettre en état le logement de l'artiste.

L'inventaire est terminé, et tout le monde signe : Charles-Germain, tant en son nom personnel que comme représentant de son frère Athanase, domicilié à Besançon et qui lui a donné procuration à cet effet ; Germain-Augustin, fils de Charles-Germain, comme représentant pareillement son oncle Augustin, le graveur, qui bien qu'habitant à deux pas de là, rue Thérèse, n'a pas jugé utile de se déranger pour si peu ; Catherine de Saint-Aubin, et enfin Marie-Anne Leclerc, veuve de Louis-Michel de Saint-Aubin, de son vivant peintre à la manufacture de Sèvres, comme tutrice de ses deux enfants mineurs. Signent également le sieur Garnier, maître menuisier, locataire principal de la maison où Gabriel avait son logement, et les deux notaires.

La vente eut lieu le 1er mars. Point de catalogue. Une seule annonce dans les *Annonces, affiches et avis divers* : « Meubles, glaces, habits, instrumens de musique, tableaux, estampes, dessins et catalogues de tableaux curieux (après le décès du Sieur Gabriel de S. Aubin, peintre). Auj. 1er mars et jours suiv., rue de Beauvais ». Nous n'en savons pas davantage, sauf que le baron de Saint-Julien se rendit acquéreur de la plupart des catalogues de ventes. Rencontre heureuse et de bon augure ! Baillet de Saint-Julien est une très originale figure d'amateur et de critique de son temps, et l'on a plaisir à voir cet homme de goût inscrire son nom, l'un des tout premiers, parmi les collectionneurs qui ont jugé les œuvres de Gabriel de Saint-Aubin dignes d'entrer dans leur cabinet [1].

1. Ouvrages a consulter. — Pour l'itinéraire de Saint-Aubin que j'ai essayé de dresser pendant les années 1776 à 1780, il n'y a pas à proprement parler d'ouvrages auxquels on puisse renvoyer le lecteur. Les renseignements utilisés ont été puisés dans le catalogue de l'artiste, actuellement en préparation : sans doute sont-ils incomplets, parce que je n'ai pas connu toutes les pièces portant la date de ces années, et peut-être aussi sont-ils par endroits inexacts, si les dates lues sur des pièces que je n'ai pu étudier personnellement ont été mal transcrites dans les catalogues. En tout cas, même en mettant les choses au pire, il reste encore bien assez d'indications sûres pour permettre de se faire une idée de l'activité de Saint-Aubin pendant ces années de sa vie.

Il y a pourtant une exception à ce qui vient d'être dit : elle concerne l'album de Stockholm, découvert en 1926 par M. Agne Beijer, conservateur du musée théâtral du château de Drottningholm. A la suite d'une communication donnée à la Société de l'histoire de l'art français, en mai 1926, le *Bulletin* de cette Société a publié dans son premier fascicule de cette même année le dépouillement sommaire de toutes les pages de l'album contenant des annotations ou des illustrations (p. 78 et ss., avec 2 planches).

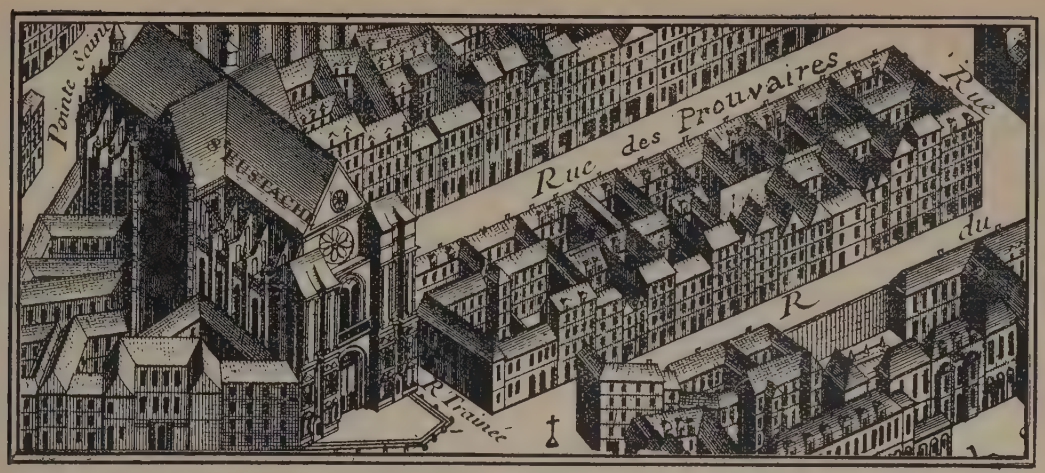
La plainte déposée par Saint-Aubin entre les mains du commissaire Chénon, à la suite du cambriolage dont l'artiste fut victime le 30 mars 1776, a été publiée par J.-J. Guiffrey dans le *Bullet. de l'art français*, t. I (1875-1878), p. 157.

La déclaration de Germain sur le décès de son frère et le résumé des incidents qui marquèrent la levée des scellés ont été publiés par J.-J. Guiffrey dans les *Nouv. archives de l'art français*, 2e série, t. VI (1885), p. 105. L'acte de décès a été publié par Herluison dans ses *Actes d'état civil d'artistes français* (1873).

Grâce à l'obligeante recherche de Me Couturier, successeur du notaire Étienne-Prosper Delamotte, j'ai pu avoir communication de l'inventaire après décès de Gabriel et tirer parti des précieux renseignements qu'il fournit. Cet inventaire a été présenté à la Société de l'histoire de l'art français dans sa séance du 7 décembre 1928 et l'on trouvera cette communication reproduite dans le *Bulletin* de la Société (2e fascicule de 1928).

En revanche, les pièces concernant la vente et le règlement de la succession n'ont pas été retrouvées, non plus que le contrat de rente passé en 1766 devant Me Lambot (Me A. Père, successeur actuel).

De même, malgré les recherches aimablement faites par mon confrère Pichard Du Page dans les Archives municipales de Versailles, l'acte de décès de Louis-Michel de Saint-Aubin est resté introuvable.



CONCLUSION

SOUS LA LYRE D'APOLLON

Tout comme une célébrité parisienne, il eut son oraison funèbre dans les *Mémoires secrets*, le flâneur dont l'allure étrange, la maigre silhouette, les habits rapés, les bas blanchis à la craie avaient fait si souvent retourner la tête aux passants, — l'oraison funèbre en trois lignes que voici : « Un Monsieur de Saint-Aubin vient de mourir, lit-on dans cette feuille à la date du 13 février ; c'était le plus fécond dessinateur qu'on ait peut-être jamais vu. On ne le rencontrait que le crayon à la main. »

Il en eut une autre peu d'années plus tard, en 1783, quand Pahin de La Blancherie, le fondateur des *Cahiers de la République des lettres*, organisa le Salon de la Correspondance et qu'il enrichit son catalogue de notices sur les auteurs des œuvres exposées. C'est là qu'on lit sur Gabriel de Saint-Aubin le seul texte contemporain dans lequel il soit parlé de son talent avec quelque détail. Ce texte a dix lignes et mérite d'être reproduit ici, non pour ce qu'il contient de nouveau et qui est peu de chose, mais comme l'expression la plus véridique du jugement porté sur l'artiste par les connaisseurs de son temps.

Après avoir rappelé les débuts de Gabriel, son passage dans l'atelier de Jeaurat, de Boucher, et aussi de Colin de Vermont (ce que Charles-Germain ne nous avait pas dit),

sa participation malheureuse aux concours de l'Académie royale de peinture, « il n'a manqué à son entier succès dans l'art, continue l'auteur de la notice, que d'avoir été couronné du premier prix ; alors il aurait été à Rome où son goût se serait épuré par l'étude des chefs-d'œuvre des arts dans tous les genres ; mais, dégoûté par des préférences injustes auxquelles il fut fort sensible, il se livra entièrement à une sorte de système et ne suivit plus que son penchant naturel pour tous les genres de talents et de connaissances : aussi était-il très instruit ; il n'y avait rien dont il ne pût parler à la satisfaction même des professeurs de chacune des sciences ; mais cela ne mène ni à la fortune ni à la célébrité en peinture ; aussi n'eut-il ni l'une ni l'autre, et, depuis l'époque de 1754, son talent a toujours été en décroissant quoiqu'il s'en occupât sans cesse. On ne le rencontrait jamais qu'un crayon à la main, dessinant tout ce qui se présentait à ses yeux, soit dans les temples, soit dans les amphithéâtres, cours publics ou ventes, et même dans les rues. Ce goût excessif de tout voir, tout savoir, tout dessiner lui emportait si complètement tous ses instants qu'il avait une négligence extrême de sa personne, tant pour sa santé que pour son extérieur, quoiqu'il ne fût pas hors d'état de satisfaire à ces deux points : il portait cette abnégation de soi-même au point qu'il est mort dans un dépérissement total de la nature, n'ayant voulu se laisser soigner que quand il n'était plus temps de le faire ».

Ainsi, de l'aveu de tous les gens bien informés, — car Pahin de La Blancherie se rencontre ici avec Charles-Germain de Saint-Aubin, — le fait d'avoir manqué le grand prix de Rome serait la pierre d'achoppement de la carrière du peintre. Cela paraît démontré. Saint-Aubin avait trente ans lors de son dernier essai ; ce n'était plus un jeune homme. A deux reprises déjà, il avait frôlé le succès, allant jusqu'au second grand prix. En 1754, classé en première ligne pour l'épreuve définitive, il pouvait se croire assuré de l'emporter ; et voilà que le choix de l'Académie allait à Chardin le fils, de sept ans plus jeune, et qui, si l'on en croit les contemporains, ne valait pas mieux que son rival !

Pour mesurer à quel point le coup dut être rude, il faut se rappeler d'une part, l'attrait vraiment irrésistible qu'avait pour Saint-Aubin « la grande peinture », et, de l'autre, tout ce que le prix de Rome représentait alors d'espoirs et de promesses. Sans compter qu'il était précieux pour un artiste, à une époque où les voyages étaient difficiles et coûteux, de pouvoir se rendre outre-monts et y séjourner plusieurs années aux frais du Roi, l'ancien pensionnaire de l'Académie de France trouvait à son retour toutes les portes ouvertes ; sa place était marquée d'avance à l'Académie de peinture et de sculpture, ce qui signifiait à la fois honneurs et profits, puisque les agréés et les académiciens avaient seuls le privilège d'exposer aux Salons, monopolisaient le professorat officiel et les commandes de la Direction des Bâtiments et se trouvaient le mieux en situation de se faire attribuer des places, des pensions, des logements. On ne renonce pas de gaieté de cœur à d'aussi belles espérances, quand on les a crues un mo-

La Chambre de Gabriel de Saint-Aubin, rue Jean-de-Beauvais.
Dernier dessin de l'artiste (1780); pierre noire (0,180×0,235). — Londres, British Museum.

ment à la veille de se réaliser et que l'on est convaincu d'en être frustré par injustice. Chez un être sensible et fier, des déceptions pareilles, avec le désarroi, le renoncement, le dégoût qu'elles amènent, peuvent être la cause du bouleversement de toute une vie.

Ceci admis, et sans même essayer de conjecturer l'influence que le voyage de Rome aurait exercée sur Saint-Aubin, l'on peut se demander s'il était réellement fait pour être le peintre, le peintre de « grande peinture », qu'il se croyait appelé à devenir. En toute sincérité, l'on peut conclure par la négative. Ne disons rien de la technique : ses indécisions et ses insuffisances se seraient peut-être amendées si les circonstances avaient été plus favorables à l'artiste. Mais le point sensible, c'est cette extraordinaire pauvreté d'imagination, tant de fois constatée dans les chapitres qui précèdent. Pour tout ce qui n'est pas le souvenir, et parfois à peine transposé, de l'observation directe, ou bien il recourt à des formules, ou bien il s'inspire littéralement de ce qui se fait autour de lui. A cet homme si bien doué, artiste jusqu'aux moelles, instruit par surcroît et toujours avide d'apprendre, il manque le don divin de créer. La voilà, la véritable cause de son échec. Et comment croire qu'un séjour en Italie eût pu remédier à une faiblesse comme celle-là ?

Donc, au lieu de suivre une voie toute tracée à la manière de tant de méchants peintres d'histoire de son temps, il s'est livré à son génie. Aquafortiste et dessinateur, peintre aussi quelquefois, il a trouvé en se jouant, dans un domaine bien à lui, ce qu'il cherchait ailleurs laborieusement et sans pouvoir l'atteindre. Il a pu s'exprimer pleinement, dire le mot définitif, réaliser l'œuvre qui fait date. Il lui a suffi pour cela de regarder autour de lui, de représenter les êtres et les choses de son temps. Il a été, sans le vouloir et sans le savoir, un des plus parfaits historiens que l'on connaisse de notre vie et de nos mœurs.

Ah ! certes, cela ne l'a pas mené loin, de son vivant. A l'estimation de ses contemporains, sa carrière était celle d'un raté, et sans doute en jugeait-il ainsi lui-même quand il faisait son examen de conscience, au milieu des paperasses éparpillées dans la chambre de la rue Jean-de-Beauvais. Il ne se doutait guère que ces paperasses, — dessins, aquarelles, eaux-fortes, où revivaient toute une époque, — devaient faire bien plus pour sa gloire que *Laban cherchant ses dieux* et *l'École de Zeuxis* : s'il a son nom dans les histoires de l'art, c'est à elles qu'il le doit. Ici, plus de formules : la nature ; plus de reconstitutions : la vie. Et que de qualités souveraines : l'élégante et spirituelle éloquence du trait, la magie toujours imprévue de la lumière, le sens du pittoresque en toutes choses, même les plus apparemment dénuées de pittoresque, une variété, une complexité de procédés ravissantes, une force de suggestion telle qu'elle règne jusque dans les pages inachevées, le don du mouvement, l'intelligence, le goût,

Et la grâce, plus belle encor que la beauté !

On se souvient du passage de l'*Essai sur la peinture* où Diderot parle des sept années pendant lesquelles les élèves de l'Académie étaient astreints à dessiner : « C'est là, dit-il, pendant ces sept pénibles et cruelles années que l'on prend *la manière* dans le dessin ». Pour Diderot, toutes ces « positions académiques », arrangées par le professeur et froidement exprimées par un modèle à gages, font oublier la nature ; l'esprit s'en imprègne si bien que, plus tard, toutes les fois que l'artiste prendra son pinceau ou son crayon, il ne saura plus s'en distraire : « Ces maussades fantômes se réveilleront, se présenteront à lui ». Et le critique de recommander aux élèves peintres d'être observateurs dans les rues, les jardins, les marchés, les maisons, pour y prendre des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie.

De ces études, Saint-Aubin ne s'était pas fait faute. Dans le temps même qu'il travaillait à l'Académie, on a vu comment il s'y livrait, parallèlement aux séances d'atelier, et qu'il y révélait déjà sa maîtrise. C'est évidemment ce qui l'a sauvé, ce qui lui a permis de triompher dans le perpétuel combat livré en lui-même entre son véritable tempérament et ce qu'il croyait être la vérité. Rien ne le montre mieux que ces compositions historiques ou allégoriques qu'il tenait pour la plus haute expression de l'art et auxquelles il est revenu toute sa vie avec une persévérance et une bonne foi touchantes : l'abus des souvenirs académiques n'en est pas le moindre défaut, et si elles valent quelque chose, c'est en proportion des emprunts directs à la vie qui s'y sont introduits à l'insu de leur auteur. Mariette, déplorant que Cochin le fils, après son voyage en Italie avec M. de Vandières, ait renoncé à ses anciens dessins de mœurs pour se lancer dans le grand style, écrit à propos de cette nouvelle manière qu'il ne goûte point : « Il y a des gens qui regrettent celle qu'il s'était faite autrefois et qui, pleine de gentillesse, paraissait dictée par la nature même ». Saint-Aubin n'inspire pas de tels regrets : lui aussi a donné dans la grande manière, lui aussi a été hanté par le « style », mais n'ayant ni la souplesse ni l'entregent de Cochin, il n'a pas été amené comme lui à un renoncement total ; au contraire, c'est le plus souvent sa manière pleine de gentillesse et dictée par la nature même qui l'a emporté sur l'autre. Encore une fois, c'est heureux pour lui et pour nous.

Par ce que nous savons de lui, — ou plutôt par ce que nous devinons, car nous ne savons pas grand'chose, — l'homme n'est pas moins attachant que l'artiste.

Sa grande originalité, c'est son indépendance, devenue à la longue une sorte de bohème solitaire et farouche, avec tout ce qui s'ensuit d'occupations au hasard, de difficultés matérielles, d'insouciance pour le vêtement comme pour la santé. Indépendant, il l'est comme son contemporain Sébastien Mercier, cet autre Parisien de Paris dont le caractère, les idées, les goûts ont tant d'affinités avec les siens. Par là, il tranche sur son milieu ; il fait scandale dans une famille où l'ordre, la régularité, l'économie ont toujours été des vertus cardinales. Son frère aîné, le

premier des Saint-Aubin qui ait pu se dire artiste, c'est le brodeur Charles-Germain, honnête et laborieux ouvrier, bon père et bon époux, bon vivant aussi, ma foi, tout fier d'avoir franchi l'étape décisive et qui, vieillissant dans une médiocrité dorée, assiste en philosophe à la désaffection de ses contemporains pour une mode qui lui a donné l'argent et la renommée. Son cadet, c'est Augustin, agréé à l'Académie, graveur du Roi et de sa Bibliothèque : un heureux homme, lui aussi, tout au moins pendant la première partie de sa carrière, vite et facilement arrivé, aimable mari d'une femme délicieuse, talent de premier ordre pour la vignette et le petit portrait qui sont à leur apogée, mais tellement attaché au beau temps de ses succès, tellement « ancien régime » qu'il lui faudra des années et la misère pour croire à la Révolution ; aussi, bien loin de se convertir au goût nouveau comme Moreau le jeune, refusera-t-il de se laisser embrigader par David et s'abstiendra-t-il d'exposer à tous les Salons révolutionnaires. La vie de notre irrégulier ne ressemble guère à celle de ces deux embourgeoisés. Et que dire de ses idées ?

Son grand homme, c'est Voltaire : peintures, dessins, eaux-fortes, annotations, poésies le proclament. Sans doute connaît-il aussi Jean-Jacques ; toutefois il invoque moins souvent le citoyen de Genève que le patriarche de Ferney. Dans ses notes, ses vers, ses légendes, qui sont comme des bribes d'autobiographie, on retrouve l'embryon d'une doctrine de « philosophie ». Il est irréligieux, mais déiste ; ici, il s'adresse à la divinité en libre penseur et confesse ailleurs, avec Voltaire, que « la nature est son livre » ; il est peu satisfait du gouvernement, mais très attaché à la monarchie ; il critique les abus du régime, mais il est très « bon public » et toujours prêt à l'enthousiasme pour tout événement que les gazettes officielles annoncent à son de trompe : une naissance royale, un mariage princier, un fait d'armes, un acte d'humanité. Il a la haine des Jésuites, le mépris des parvenus et des privilégiés. Tout ce qui peut concourir au progrès de l'esprit humain et améliorer le sort des hommes passionne son « âme d'utopiste », qui est déjà une âme de 89, comme l'ont bien vu les Goncourt. Oui, s'il avait vécu les grands jours de 89, cet homme du tiers, perdu dans la foule de ceux qui préparaient l'avènement d'un nouvel ordre de choses, aurait cru, comme tant d'autres, ses vœux accomplis ; on aurait de lui une *Prise de la Bastille* dessinée *de visu* et des allégories compliquées, célébrant la réunion des trois ordres et la royauté constitutionnelle.

Enfin, pour achever le portrait, voici la touche définitive : un immense désir de connaître. Par là encore, Saint-Aubin est bien de son temps, du temps de l'*Encyclopédie*. Les Goncourt ne prennent point cela au sérieux ; ils plaisantent « cette cervelle à l'envers où il y a du philosophe et du fol, de l'artiste et du savantasse ». Peut-être bien, en effet, qu'une trop copieuse nourriture intellectuelle, cueillie au hasard et fièvreusement absorbée, sans but, sans direction, sans critique, ne fut pas assimilée sans difficulté par un esprit insuffisamment préparé. Et quand cela serait ? N'y a-t-il pas

toujours quelque chose de respectable dans le goût de s'instruire, même poussé jusqu'à la manie ? Dût-on m'accuser d'avoir, comme beaucoup d'historiens, trop de complaisance pour mon héros, je partage sur ce point l'opinion de sa famille : les Saint-Aubin, tout choqués qu'ils soient par l'existence de l'artiste et déconcertés par son œuvre, n'en sont pas moins ébahis de son savoir. Je reste émerveillé par l'universelle curiosité de cet original.

On sait quelle ampleur avait le programme de son cours à l'École des arts de Blondel, dans quel esprit il lisait ses catalogues de ventes, et quelle était sa manière de voir les monuments et les œuvres d'art. Pour l'antiquité, personne à son époque n'a cherché avec plus de soin la documentation exacte. Pour le moyen âge, une note comme celle de son *Tancrède* lui vaudrait à elle seule une belle place parmi les préromantiques.

Mais l'archéologie et l'histoire de l'art ne sont pas seules à l'intéresser. Il y a aussi la médecine, la botanique, les curiosités naturelles, les phénomènes exotiques, les récits de voyages. On le rencontre aux séances académiques, aux amphithéâtres, aux cours de Sage et de Réaumur, aux expériences de Messmer. Il est au fait d'inventions et d'innovations de toutes sortes : peinture éludorique, or liquide, petite poste, grues publiques, moulins élévatoires, bateaux insubmersibles, rouets pour filer à deux mains. Et je ne parle ni de la littérature et de la poésie (ses propres essais poétiques ne sont-ils pas une manifestation de sa curiosité ?), ni du théâtre et de la musique.

Il est fort éclectique dans ses admirations, et l'on ne distingue pas toujours très clairement où vont ses préférences. Du moins a-t-il horreur de ce qui est bas et vulgaire : son œuvre le dit assez, qui est toute mesure et distinction, jusque dans les scènes de la rue. Mais il a tenu à nous faire savoir aussi quel dégoût lui inspiraient les pièces poissardes de Vadé, les bouffons italiens, les « niaiseries » des théâtres du boulevard, et certains mauvais peintres.

Tout cela compose un personnage bien sympathique. Comme on ne peut rassembler sur lui que des miettes de renseignements, la plupart tirés de ses propres notes, il a même cette chance qu'on ignore ses défauts. On ne connaît que ceux de son œuvre et on ne les a pas dissimulés : elle est indécise, inégale, incomplète ; mais quoi ! la vie et la vérité dont elle rayonne emportent tout, l'esprit et le talent la marquent de leur signe impérissable.

Et certes il avait bien droit, ce Gabriel de Saint-Aubin qui vécut dans la seule compagnie des Muses, — de toutes les Muses, — à la belle devise qu'il inscrivit un jour en demi-rébus à côté de son portrait :

SOUS LA LYRE D'APOLLON.

TABLE DES PLANCHES

En regard de la page

I. *Gabriel de Saint-Aubin par lui-même,* dessin ..... Frontispice.

II. *Le Lever du jour* (ensemble et détail), peinture (vers 1752) 8

III. *Le Triomphe de l'Amour, projet pour un plafond,* dessin (1752) 12

IV. *La Parade du boulevard,* peinture (vers 1760) 16

V. *La Réunion du boulevard,* peinture (vers 1760) 20

VI. *Vue du boulevard,* dessin (vers 1760) 26

VII. *L'Arrestation,* peinture (1770) ;
L'Assemblée au concert, peinture 28

VIII. *La Guinguette,* gravure de F. Basan ;
Le Carnaval du Parnasse, gravure de F. Basan 32

IX. *L'Académie particulière,* peinture (1776) 36

X. *La Naumachie des jardins de Monceau,* peinture (1778) 40

XI. *Le Rêve, ou Voltaire composant « la Pucelle »,* peinture (vers 1778) 44

XII. *La Comparaison du bouton de rose,* gravure de R. Dennel 46

XIII. *Laban cherchant ses dieux,* eau-forte originale (1753) 50

XIV. *Le Charlatan,* eau-forte originale (vers 1760) ;
Vue de la foire de Bezons, eau-forte originale (1750) 52

XV. *Vue du Salon du Louvre en 1753,* eau-forte originale 56

XVI. *La Petite poste,* eau-forte originale (1760) ..
Les Nouvellistes, eau-forte originale (1752) 60

XVII. *Adresse de Périer, marchand quincaillier,* dessin et eau-forte (1767) 64

XVIII. *Allégorie sur le mariage du Comte de Provence,* eau-forte originale (1771) 66

XIX. *Le Roi Salomon,* dessin (1760)..... 72

XX. *L'Étude et les Amours cherchant à arrêter le Temps* (1770)..... 76

XXI. *Les Beaux-Arts ; Nymphe et Amours,* deux modèles d'assiettes (1774)..... 80

XXII. *Le Bal d'Auteuil,* gravure originale (1761).....

On ne s'avise jamais de tout, gravure originale (1761)..... 84

XXIII. *La Mort de Lucrèce,* dessin et gravure de P.-F. Tardieu (1762)..... 88

XXIV. *Portrait d'un horloger,* gouache..... 92

XXV. *Page d'album : Portraits de M^lle Clairon ; Horloge astronomique,* dessin (1773).... 96

XXVI. *La Fontaine de Bouchardon, rue de Grenelle,* dessin..... 100

XXVII. *Une Fête dans la rotonde centrale du Colisée,* gouache (1772)..... 104

XXVIII. *Incendie de l'Hôtel-Dieu,* gouache (1772)..... 108

XXIX. *Page d'album : Ouverture des « Fées rivales »,* dessin (vers 1748)..... 112

XXX. *La « Vénus » de Mignot au Salon de 1757,* dessin..... 116

XXXI. *Le Salon du Louvre en 1769,* dessin..... 120

XXXII. *Deux pages du livret du Salon de 1761,* dessins marginaux..... 124

XXXIII. *Deux pages du livret du Salon de 1777,* dessins marginaux..... 128

XXXIV. *Une page du Catalogue de la vente L.-M, Vanloo* (1772) *et une page du Catalogue de la vente Natoire* (1778), dessins marginaux..... 132

XXXV. *Deux pages de la « Description de Paris » de Piganiol de La Force,* dessins marginaux .....

XXXVI. *La Grand'Chambre du Parlement,* aquarelle (1776)..... 136

XXXVII. *Page d'album : la « Naïade » de Houdon ; Femme lisant,* dessin (1777)..... 140

XXXVIII. *Le Couronnement de Voltaire au Théâtre-Français,* aquarelle (1778)..... 144

XXXIX. *Intérieur de l'église Saint-Eustache,* dessin (1779)..... 148

XL. *La Chambre de Gabriel de Saint-Aubin,* dessin (1780)..... 152

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER. — Comment une famille de fermiers du Beauvaisis fit souche d'artistes parisiens 5

CHAPITRE II. — Entre l'Académie royale de peinture et l'Académie de Saint-Luc 25

CHAPITRE III. — Le Miracle de l'eau-forte de peintre 49

CHAPITRE IV. — L'Homme qui dessinait en tout temps et en tout lieu 69

CHAPITRE V. — Les Dessins et les notes d'un curieux dans les marges de ses livres 91

CHAPITRE VI. — Les Essais poétiques d'un ami de Sedaine 111

CHAPITRE VII. — Les Dernières années d'un promeneur solitaire 127

CONCLUSION. — «Sous la lyre d'Apollon» 151

TABLE DES PLANCHES 157

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS. — MCMXXIX.